Octavio Paz

Sóror Juana
Inés de la Cruz

As armadilhas da fé

UFSC-BU
0.310.659-9

Tradução
Wladir Dupont

Editora Mandarim

385399

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Paz, Octavio, 1914-1998
Sóror Juana Inés de la Cruz : as armadilhas da fé / Octavio Paz ; tradução Wladir Dupont. — São Paulo : Mandarim, 1998.

ISBN 85-354-0110-5

1. Juana Inés de la Cruz, Irmã, 1651-1695 — Biografia I. Título.

98-2069 CDD-922.2

Índices para catálogo sistemático:

1. Freiras católicas : Biografia 922.2

PMQES
1998

AQUISIÇÃO POR COMPRA
ADQUIRIDO DE Daniel

27 ABR. 1999

PREÇO 37,50
REGISTRO 0.310.659-9
DATA DO REGISTRO 05/10/99

BU/DPT
0.310.659-9

Bella12ix
860(72).09
P34b
2.ed.

Título original: *Sor Juana Inés de la Cruz*
©1982 by Octavio Paz
Direitos exclusivos para a língua portuguesa cedidos à Siciliano S.A.
Av. Raimundo Pereira de Magalhães, 3305
CEP 05145-200 — São Paulo — Brasil
Coordenação: Audrey de Souza Aguiar
Editora Mandarim, 1998
http://www.siciliano.com.br

SC0004b355-9

al ánimo arrogante
que, el vivir despreciando, determina
su nombre eternizar en su ruina.

Primero sueño
(*Primeiro sonho*)

Sumário

Prólogo do tradutor, 9
Prólogo, 13
Agradecimentos, 23

Primeira Parte: O REINO DA NOVA ESPANHA, 25

1. Uma sociedade singular, 27
2. O estrado e o púlpito, 47
3. Sincretismo e Império, 60
4. Uma literatura transplantada, 73

Segunda Parte: JUANA RAMÍREZ, 93

1. A família Ramírez, 95
2. Sílabas as estrelas componham, 115
3. Os sacrifícios de Juana Inés, 133
4. A profissão, 150

Terceira Parte: SÓROR JUANA INÉS DE LA CRUZ, 171

1. A cela e suas armadilhas, 173
2. Ritos políticos, 203
3. O mundo como hieróglifo, 222
4. A madre Juana e a deusa Ísis, 239

Quarta Parte: SÓROR JUANA INÉS DE LA CRUZ, 253

1. Lisonjas e mercês, 255
2. Concílio de estrelas, 271
3. Religiosos incêndios, 294
4. O reflexo, o eco, 318
5. Reino de signos, 337
6. Diversa de si mesma, 355

Quinta Parte: DÉCIMA MUSA, 375

1. Ouve-me com os olhos, 377
2. Tinta em asas de papel, 402
3. Arca de música, 427
4. O palco e a corte, 458
5. O carro e o Santíssimo, 476
6. *Primero sueño,* 500

Sexta Parte: AS ARMADILHAS DA FÉ, 539

1. Carta polêmica, 541
2. A '*Respuesta*', 564
3. E as respostas, 582
4. O assédio, 598
5. A abjuração, 614
6. Ensaio de restituição, 641

Apêndice, 665
A carta, 673
Índice onomástico, 685

Prólogo do Tradutor

Traduzir Octavio Paz pode, num relance, parecer uma tarefa sem maiores complicações, pelo menos no que diz respeito a uma compreensão básica, mínima, do que ele escreve. Uma rápida leitura de seus textos em prosa e pronto: seu deslumbrante domínio da língua espanhola, em certos momentos, sintaxe e léxico incluídos, tão parecida com o nosso português, seu fraseamento fluente, límpido, tudo isso nos dá uma primeira e enganosa impressão de facilidade. Afinal, nós, brasileiros, também podemos ler em espanhol sem problemas, não é verdade?

Não é bem assim. Estamos, pelo menos neste livro muito especial, tido como a obra maior de Paz, diante de um requintado prosador poético, e aí o trabalho de tradução, quase sempre busca interminável e às vezes insatisfatória para se chegar à compreensão fiel e correta do texto-fonte, exige muito mais atenção e rigor, sobretudo quando o tradutor, como é o caso, não tem o dom e o privilégio de ser poeta.

Assim, dos poemas de sóror Juana com que Paz alterna suas reflexões históricas sobre a freira, sua vida e obra, tentamos fazer uma tradução aproximada, talvez sem maiores sutilezas literárias, com a finalidade exclusiva de dar ao leitor uma indicação de significado — se assim podemos justificar essa grave carência do

fazer e do sentir poético. E se, como diz o próprio Paz, "a leitura de um poema liga um leitor a uma zona transpessoal e, no sentido íntegro da palavra, imensa", então poderá esse leitor, esperamos, descobrir sua própria infinitude nesse espelho de palavras que é o poema. Com eventuais impropriedades de tradução e tudo o mais.

Além de seus luminosos matizes poéticos, a prosa de Paz também está impregnada do que os mexicanos chamam de 'giros', ou seja, pequenos e às vezes minúsculos contornos idiomáticos, expressões muito peculiares, que dão uma personalidade própria ao espanhol falado no México. Por exemplo, ao longo do livro ele escreve a palavra México muitas vezes, referindo-se à Cidade do México, pois assim, simplesmente México, é como os mexicanos chamam sua capital. Em outros trechos, o autor refere-se de fato ao seu país. Em espanhol, a palavra *sueño* tanto pode significar 'sono' como 'sonho', obrigando o tradutor a redobrar seus cuidados, pois a certa altura do texto, quando analisa os sonhos de sóror Juana, Paz pode, com essa palavra, querer dizer uma coisa ou outra.

Outro desafio sempre interessante são os chamados mexicanismos, quase sempre palavras de origem indígena com as quais convive diariamente o mexicano, tão profundamente enraizados estão em sua vida cotidiana. Para preservar a beleza e a sonoridade dessas palavras, preferiu o tradutor mantê-las no original, em grifo, puxando um pé de página explicativo no caso de o próprio texto não fazê-lo.

Por último, sempre que se trata de uma obra de Octavio Paz, seja sobre história, poesia, literatura, amor e erotismo, filosofia, política ou religião, devem, tradutor, preparadores de texto e leitores, munir-se de muita leitura — ou releitura — para desfrutar em toda a plenitude da impressionante erudição humanística do autor. Pois costuma ele sair da Grécia antiga e seus mitos, passar pela Idade Média e pelo Renascimento, deter-se nos mistérios da Bíblia e de Shakespeare, jogar luzes sobre a poesia e a prosa espanhola do século XVI e XVII, tão importantes na formação da própria literatura mexicana, finalmente chegando à cultura moderna, onde pontificam Freud e Jung.

Nesse longo percurso, o poeta aventura-se até a analisar, com fino toque, os sermões do nosso padre Vieira!

Em lugar de aturdir o leitor com tanto conhecimento, Octavio Paz o enriquece, para isso usando seu estilo sereno e elegante, despojado de pedantismo ou exibicionismo intelectual. A essa altura, o tradutor, que já terminou seu trabalho, também aprendeu muito. No mínimo, o que já é um lucro enorme, foi remetido a uma revisão, reencontro cheio de surpresas e alegrias, agora sem o ranço escolar, dos clássicos da juventude.

WLADIR DUPONT

Prólogo

HISTÓRIA, VIDA, OBRA

Quando comecei a escrever, por volta de 1930, a poesia de sóror Juana Inés de la Cruz deixara de ser uma relíquia histórica para se transformar num texto vivo. Foi um poeta quem acendeu a chama desse reconhecimento no México: Amado Nervo. Seu livro (*Juana de Asbaje*, 1910) é dedicado "a todas as mulheres de meu país e de minha raça". Esse pequeno livro ainda é lido com satisfação. Mais tarde, entre 1910 e 1930, apareceram muitos estudos eruditos: era preciso desenterrar e fixar os textos. Os trabalhos de Manuel Toussaint foram sucedidos pelos do incansável Ermilo Abreo Gómez, que colocou diante dos nossos olhos, pela primeira vez em edições modernas, *Primero sueño*, *Carta atenagórica* e *Respuesta a sor Filotea de la Cruz (Resposta a sóror Filotea de la Cruz)*. Os poetas do grupo Contemporâneos* leram

* No original, *Los Contemporáneos*: grupo de escritores, principalmente poetas, mas também incluindo ensaístas e romancistas, reunidos em torno da revista *Contemporáneos* (1928-1931), que impulsionou uma renovação da literatura mexicana, incorporando as tendências estéticas vanguardistas da época. O grupo incluía especialmente Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Gilberto Owen, Salvador Novo e Bernardo Ortiz de Montellano (N. do T.).

sóror Juana com atenção e interesse, sobretudo Jorge Cuesta e Xavier Villaurrutia, que editou os *Sonetos* e as *Endechas*. Naqueles anos, graças ao inteligente fervor de Cuesta, li pela primeira vez os poemas de sóror Juana. Ficaram em mim gravados os sonetos. Só voltei a lê-la em 1950, em Paris. A revista *Sur* queria comemorar o terceiro centenário de seu nascimento e José Bianco, o diretor, me escreveu, solicitando um artigo. Aceitei a tarefa, fui à Biblioteca Nacional, consultei as velhas edições e escrevi um pequeno ensaio, origem remota deste livro.

Como se fosse uma presença recorrente, cíclica, sóror Juana reapareceu em 1971. A Universidade de Harvard me convidou para ministrar alguns cursos e quando me perguntaram qual seria o tema de um deles, respondi sem pensar muito: *Sóror Juana Inés de la Cruz*. Foi preciso lê-la outra vez e ler muito o que sobre ela fora escrito até então e eu esquecera ou não conhecera. Já naquela época Alfonso Méndez Plancarte publicara sua exemplar edição das *Obras completas*. As bibliotecas de Harvard provocaram e também saciaram minha curiosidade. Em seus corredores às vezes eu encontrava com Raimundo Lida; falávamos de sóror Juana, da música e da numerologia mística. De novo ministrei o mesmo curso em 1973 e, com as anotações feitas durante aquele período, pronunciei, em 1974, no Colégio do México, uma série de conferências: *Sóror Juana Inés de la Cruz, sua vida e obra*. No ano seguinte, ao reler as anotações e ouvir as gravações, pensei que valeria a pena utilizá-las num livro que fosse, simultaneamente, um estudo do tempo em que ela viveu e uma reflexão sobre sua vida e obra. História, biografia e crítica literária. Comecei a escrever o livro de uma forma intermitente, interrompido com freqüência por outros afazeres. Concluí, em 1976, as três primeiras partes. Depois, durante vários anos, nada. O projeto dormia e eu estive a ponto de abandoná-lo. Em fins de 1980, movido — ou talvez sacudido — por uma espécie de remorso, voltei ao manuscrito inconcluso. No primeiro semestre de 1981, escrevi as três partes finais.

Meu livro não é o primeiro sobre sóror Juana nem será o último. A bibliografia sobre sua pessoa e obra abrange três séculos e estende-se a várias línguas, embora ainda esteja faltando o

previsível estudo de algum erudito japonês. As últimas a chegar foram as mulheres. Contudo, compensaram esse atraso com entusiasmo: Dorothy Schons, Anita Arroyo, Eunice Gates Joiner, Clara Campoamor, Elizabeth Wallace, Gabriela Mistral, Luisa Luisi, Frida Schultz e outras. A esse grupo recentemente juntaram-se Georgina Sabat de Rivers e Margarita López Portillo. A esta última, a propósito, devemos uma obra que merece reconhecimento: o resgate e a reconstrução do claustro do convento de San Jerónimo.

A palavra *sedução,* que tem ressonâncias ao mesmo tempo intelectuais e sensuais, dá uma idéia muito clara do tipo de atração que desperta a figura de sóror Juana Inés de la Cruz. Seu confessor, o jesuíta Antonio Núñez de Miranda, estava satisfeito com o fato de que ela fizera os votos, pois

> havendo conhecido (...) sua erudição singular com sua não pouca formosura, atrativos para a curiosidade de muitos, que desejariam conhecê-la e seriam felizes cortejando-a, costumava eu dizer que não podia Deus enviar calamidade maior a este reino que permitir que Juana Inés se tornasse a personalidade do século.

Os temores do padre Núñez concretizaram-se, embora de uma maneira não prevista por ele. Nem a escassez de notícias sobre os principais episódios de sua vida nem o desaparecimento da grande maioria de seus papéis pessoais e de sua abundante correspondência livraram Juana Inés de ser a 'personalidade do século'. Há mais de cinqüenta anos sua vida e obra não param de intrigar e apaixonar os eruditos, críticos e leitores comuns: Por que escolheu, sendo jovem e bonita, a vida de freira? Qual foi a verdadeira índole de suas inclinações afetivas e eróticas? Qual é o significado e lugar de seu poema *Primero sueño* na história da poesia? Quais foram suas relações com a hierarquia eclesiástica? Por que renunciou à paixão de toda a sua vida: as letras e o saber? Essa renúncia foi o resultado de uma conversão ou de uma abdicação? Este livro é uma tentativa de responder a essas perguntas.

São muitos os enigmas de sóror Juana Inés de la Cruz: os da vida e os da obra. É claro que existe uma relação entre a vida

e a obra de um escritor, mas ela nunca é simples. A vida não explica inteiramente a obra e esta tampouco explica a vida. Entre uma e outra há uma zona vazia, uma fenda. Há alguma coisa que está na obra e não está na vida do autor; isso é o que se chama criação e invenção artística e literária. O poeta, o escritor, é o olmo que, sim, dá pêras. Entre os estudos consagrados a sóror Juana estão dois que ilustram as limitações do método que pretende explicar a obra pela vida. O primeiro é a biografia do padre jesuíta Diego Calleja. Foi seu primeiro biógrafo. Para Calleja a vida de sóror Juana é uma ascensão gradual em direção à santidade; quando ele percebe alguma contradição entre essa vida ideal e o que realmente diz a obra, trata de minimizar a contradição ou dela se esquiva. A obra transforma-se numa ilustração da vida da freira, isto é, num discurso edificante. No pólo oposto está o professor alemão Ludwig Pfandl. Influenciado pela psicanálise, ele descobre em sóror Juana uma fixação da imagem paterna que a leva ao narcisismo: sóror Juana é uma personalidade neurótica, em quem predominam fortes tendências masculinas. Para o padre Calleja a obra da religiosa não é senão uma alegoria de sua vida espiritual; para Pfandl, é a máscara de sua neurose. De uma ou outra maneira, sua obra deixa de ser literária: o que estes dois críticos nela lêem é a transposição de sua vida. Uma vida santa para Calleja e um conflito neurótico para Pfandl. A obra transforma-se em hieróglifo da vida; na verdade, como obra, se evapora.

Não nego que a interpretação biográfica seja um caminho para chegar à obra. Só que é um caminho que pára às portas dela: para compreendê-la realmente, devemos atravessá-las. Nesse momento a obra se desvincula de seu autor e se transforma numa realidade autônoma. Imersos na leitura, já não nos interessam os motivos conscientes que possam ter movido Cervantes a escrever *Dom Quixote*. E muito menos nos interessam suas razões, que são uma interpretação, e nós, tacitamente, pelo simples fato de lermos seu livro, colocamos nossas interpretações acima das do autor. A obra se fecha ao autor e se abre ao leitor. O autor escreve impulsionado por forças e intenções conscientes e inconscientes, mas os significados de sua obra — e não só eles,

mas também os prazeres e as surpresas com que nos depara sua leitura — nunca coincidem exatamente com esses impulsos e intenções. As obras não respondem às perguntas do autor, mas às do leitor. Entre a obra e o autor interpõe-se um elemento que os separa — o leitor. Uma vez escrita, a obra tem uma vida diferente da do autor, aquela que lhe é outorgada por seus sucessivos leitores.

Outros a vêem como uma realidade independente, autônoma. Partem de uma idéia que me parece justa: ela tem características próprias, irredutíveis à vida do autor. É lícito ver nos poemas de sóror Juana Inés de la Cruz certas peculiaridades que, embora sejam até de origem psicológica, constituem variedades dos estilos predominantes na sua época. A soma dessas variantes e peculiaridades faz de sua obra alguma coisa única, original e auto-suficiente. Contudo, embora nos pareça única — e assim é de fato —, é evidente que a poesia de sóror Juana está relacionada com um grupo de obras, umas contemporâneas e outras vindas do passado, da Bíblia e dos Pais da Igreja até Góngora e Calderón. Elas constituem uma tradição e por isso surgem aos olhos do escritor como modelos a serem imitados ou rivais a serem igualados. O estudo da obra de sóror Juana imediatamente nos coloca em relação com outras, e estas com o ambiente intelectual e artístico de seu tempo, ou seja, com tudo isso que constitui o que se chama 'o espírito de uma época'. O espírito e alguma coisa mais que o espírito: *o gosto*. Entre a vida e a obra encontramos um terceiro termo: a sociedade, a história. Sóror Juana é uma individualidade poderosa e sua obra possui inegável singularidade; ao mesmo tempo, a mulher e seus poemas, a freira e a intelectual se inserem numa sociedade: a Nova Espanha do final do século XVII.

Não pretendo explicar a literatura por meio da história. O valor das interpretações sociológicas e históricas das obras de arte é sem dúvida limitado. Ao mesmo tempo, seria absurdo fechar os olhos diante desta verdade elementar: a poesia é um produto social, histórico. Ignorar a relação entre sociedade e poesia seria um erro tão grave como ignorar a relação entre a vida do escritor e sua obra. Mas Freud já nos prevenia: a psicanálise não pode ex-

plicar inteiramente a criação artística; e da mesma forma que existem na arte e na poesia elementos irredutíveis, que resistem à explicação psicológica e biográfica, existem elementos irredutíveis à explicação histórica e sociológica. Então, em que sentido me parece válida a tentativa de inserir a dupla singularidade de sóror Juana, da vida e da sua obra, na história de seu mundo — a sociedade aristocrática da Cidade do México na segunda metade do século XVII? Estamos diante de realidades complementares: a vida e a obra desenvolvem-se numa dada sociedade e, assim, são inteligíveis somente dentro de sua história; por sua vez, essa história não seria aquela que é sem a vida e a obra de sóror Juana. Não basta dizer que sua obra é um produto da história; é preciso acrescentar que a história também é um produto dela.

As relações entre obra e história tampouco são simples. Afirmei anteriormente que a obra nunca aparece isoladamente, mas relacionada com outras, do passado e do presente, que são seus modelos e suas rivais. Acrescento agora que existe outra relação não menos determinante: aquela com os leitores. Muito se fala da influência do leitor sobre a obra e sobre o próprio autor. Em toda sociedade funciona um sistema de proibições e autorizações — o terreno do que se pode ou não fazer. Há outra esfera, geralmente mais ampla, dividida também em duas zonas: o que se pode ou não dizer. As autorizações e as proibições abrangem uma vasta gama de matizes, muito rica e que varia de sociedade para sociedade. Contudo, umas e outras podem dividir-se em duas grandes categorias: as expressas e as implícitas. A proibição implícita é a mais poderosa; é o que 'por sabido se cala', ao que se obedece automaticamente e sem refletir. O sistema de repressões vigente em cada sociedade repousa sobre esse conjunto de inibições que nem sequer exigem a aprovação de nossa consciência.

No mundo moderno, o sistema de autorizações e proibições implícitas exerce sua influência sobre os autores por meio dos leitores. Um autor não-lido é um autor vítima da pior censura — a da indiferença. É uma censura mais eficaz que a do Índice Eclesiástico. Não é impossível que a impopularidade de cer-

tos gêneros — o da poesia, por exemplo, desde Baudelaire e os simbolistas — seja o resultado da censura implícita da sociedade democrática e progressista. O racionalismo burguês é, digamos assim, constitucionalmente contrário à poesia. Daí que a poesia, desde as origens da era moderna — ou seja, desde o período final do século XVIII — tenha-se manifestado como rebelião. A poesia não é um gênero moderno; sua natureza profunda é hostil ou indiferente aos dogmas da modernidade: o progresso e a supervalorização do futuro. É verdade que alguns poetas têm acreditado de forma sincera e apaixonada nas idéias progressistas, mas o que dizem realmente suas obras é muito diferente. A poesia, qualquer que seja o conteúdo manifesto do poema, é *sempre* uma transgressão da racionalidade e moralidade da sociedade burguesa. Nossa sociedade acredita na história — jornal, rádio, televisão, o agora — e a poesia é, por natureza, extemporânea.

Em outras sociedades, acima da confraria anônima dos leitores comuns, existe um grupo de leitores privilegiados que se chamam arcebispo, inquisidor, secretário-geral do Partido, o Politburo. Esses temíveis leitores influenciaram sóror Juana Inés de la Cruz tanto quanto seus admiradores. Em sua *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* ela nos deixou uma confissão: "Não quero problemas com a Inquisição". Esses leitores são uma parte — e determinante — da obra da religiosa. Sua obra nos diz alguma coisa, mas para entender essa *alguma coisa* devemos perceber que se trata de um dizer rodeado de silêncio: *o que não se pode dizer.* A zona do que não se pode dizer está determinada pela presença invisível desses temíveis leitores. A leitura de sóror Juana deve ser feita diante do silêncio que rodeia suas palavras. Esse silêncio não é uma ausência de sentido; ao contrário, aquilo que não se pode dizer é o que diz respeito não só à ortodoxia da Igreja católica, mas também às idéias, interesses e paixões de seus príncipes e suas ordens. A palavra de sóror Juana constrói-se frente a uma proibição, que se sustenta numa ortodoxia, encarnada numa burocracia de prelados e juízes. A compreensão da obra de sóror Juana inclui a da proibição que ela enfrenta. Seu dizer nos leva ao que não se pode dizer, este, a uma ortodoxia, a ortodoxia, a um tribunal e o tribunal, a uma sentença.

Essa breve descrição das relações entre o autor e seus leitores, entre aquilo que se pode dizer e o que é indizível, omite algo essencial: com freqüência o autor compartilha o sistema de proibições — tácitas mas imperativas — que forma o código do *dizível* em cada época e sociedade. Contudo, não poucas vezes e quase sempre apesar de si próprios, os escritores violam esse código e dizem o que não se pode dizer. O que eles e só eles *têm* de dizer. Por sua voz fala a *outra* voz: a condenada, a verdadeira. Sóror Juana não foi uma exceção. Ao contrário, seus contemporâneos perceberam logo, em sua voz, a irrupção da *outra*. Essa foi a causa das desgraças que sofreu no final de sua vida. Porque essas transgressões eram e são castigadas com severidade; mais ainda, não é raro que em algumas sociedades — como a da Nova Espanha do século XVII — o próprio escritor torne-se um aliado e também cúmplice de seus censores. No século XX, por uma espécie de regressão histórica, há também exemplos de escritores e ideólogos transformados em acusadores de si próprios. A semelhança entre os anos finais de sóror Juana e esses casos contemporâneos levaram-me a escolher como subtítulo do meu livro o da última parte: *as armadilhas da fé*. Confesso que essa frase não se aplica à vida inteira de sóror Juana, nem mesmo define a natureza de sua obra: o melhor dela mesma e de seus textos foge à sedução dessas armadilhas. Contudo, parece-me que a expressão refere-se a um mal comum em sua época e na nossa. Vale a pena destacar isso, e por essa razão a mantive.

A obra sobrevive aos seus leitores; ao final de cem ou duzentos anos é lida por outros que lhe impõem diferentes sistemas de leitura e interpretação. Os temíveis leitores desaparecem e em seu lugar surgem outras gerações, cada uma dona de uma interpretação distinta. A obra sobrevive graças às interpretações de seus leitores. Elas são na verdade ressurreições: sem elas não haveria obra. A obra transpõe sua própria história só para se inserir em outra. Acredito que posso concluir: a compreensão da obra de sóror Juana inclui necessariamente a de sua vida e seu mundo. Nesse sentido, meu ensaio é uma tentativa de *restituição*; pretendo restituir ao seu mundo, a Nova Espanha do século XVII, a vida e obra de sóror Juana. Por sua vez, elas nos resti-

tuem, seus leitores do século XX, a sociedade da Nova Espanha no século XVII. Restituição: sóror Juana em seu mundo e nós em seu mundo. Ensaio: esta restituição é histórica, relativa, parcial. Um mexicano do século XX lê a obra de uma freira da Nova Espanha do século XVII. Podemos começar.

O.P.

Agradecimentos

1

Ao Instituto de Estudos e Documentos Históricos, que me proporcionou fotocópias dos livros de difícil acesso.

À biblioteca da Universidade de Yale, que me permitiu fotocopiar o livro do padre Atanasio Kircher: *Iter Exstaticum* (Nurembergue, 1671).

A José Luis Martínez, que me abriu as portas de sua biblioteca, me forneceu fotocópias de alguns livros e me ajudou, como sempre fez, com seus conselhos e sua amizade.

A Antonio Alatorre, que com rigor generoso revisou as páginas deste livro.

A Eusebio Rojas Guzmán, que com paciência e amizade datilografou este livro.

2

Uso o texto das *Obras completas* publicadas pelo Fondo de Cultura Económica em quatro volumes: 1. *Lírica personal* (México, 1951); 2. *Villancicos y letras sacras* (México, 1952); 3. *Autos y loas* (México, 1955) e 4. *Comedias, sainetes y prosa* (México, 1957). Alfonso Méndez Plancarte foi o editor dos três primeiros volumes e o autor dos prefácios e das notas; depois de sua morte, Alberto G. Salceda, seu amigo e colaborador, cuidou do quarto volume. Cito os poemas e os outros textos seguindo a numeração das mencionadas *Obras completas*. Às vezes abrevio alguns títulos: *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* por *Respuesta*, *Fama y obras póstumas* por *Fama* etc.

O.P.

Primeira Parte

O REINO DA NOVA ESPANHA

1. *Uma sociedade singular*
2. *O estrado e o púlpito*
3. *Sincretismo e Império*
4. *Uma literatura transplantada*

1. UMA SOCIEDADE SINGULAR

Uma sociedade define-se não só por sua atitude diante do futuro como frente ao passado: suas lembranças não são menos reveladoras que seus projetos. Embora nós, mexicanos, estejamos preocupados — melhor dizendo, obcecados — com nosso passado, não temos uma idéia clara do que fomos. E mais grave ainda: não queremos ter nenhuma idéia. Vivemos entre o mito e a negação, idolatramos certos períodos, nos esquecemos de outros. Esses esquecimentos são significativos; existe uma censura histórica como há uma censura psíquica. Nossa história é um texto cheio de trechos escritos com tinta negra e outros escritos com tinta invisível. Parágrafos repletos de signos de admiração seguidos de parágrafos riscados. Um dos períodos mais riscados, apagados e emendados com maior fúria tem sido o da Nova Espanha. Existem duas versões populares da história do México e nas duas a imagem da Nova Espanha aparece deformada e reduzida. Naturalmente, essa deformação não é outra coisa senão a projeção de nossas deformações.

A primeira versão pode ser reduzida ao seguinte: o México nasce com o Estado asteca ou até mesmo antes; perde sua independência no século XVI e a recupera em 1821. De acordo com essa idéia, entre o México asteca e o moderno existe não só continuidade como identidade; trata-se da mesma nação e por isso se costuma dizer que o México *recupera* sua independência em 1821. A Nova Espanha é um intervalo, um parêntese histórico, uma zona vazia na qual pouca coisa acontece. É o período do cativeiro da nação mexicana. O regime de Moctezuma, embora tenha oprimido todas as nações indígenas, foi um regime nacional, enquanto o vice-reinado foi um regime estrangeiro; por isso a Independência é tida como uma restauração. Essa versão tem

uma coloração mítica. A outra versão é uma metáfora ao mesmo tempo agrícola e biológica: as raízes do México estão no mundo pré-hispânico; os três séculos da Nova Espanha, especialmente o XVII e o XVIII, são o período de gestação; a Independência é o amadurecimento da nação, algo como sua maioridade. A segunda versão é mais sensata, mas vê nossa história como uma ininterrupta evolução progressiva; ao destacar excessivamente a continuidade do progresso histórico, acaba omitindo rupturas e diferenças.

A verdade é que a história do México ocorreu à imagem e semelhança de sua geografia: é abrupta, tortuosa. Cada período histórico é como uma meseta fechada entre montanhas e separada das outras por precipícios e despenhadeiros. A conquista foi uma grande ruptura, a linha divisória que quebra em dois a nossa história: de um lado, o mundo pré-colombiano; do outro, o vice-reinado católico da Nova Espanha e a República laica e independente do México. O segundo período compreende duas projeções opostas, excêntricas e marginais da civilização ocidental: a primeira, a Nova Espanha, foi uma realidade histórica que nasceu e viveu contra a corrente geral do Ocidente, quer dizer, em oposição à modernidade nascente; a segunda, a República do México, foi e é uma apressada e irreflexiva adaptação dessa mesma modernidade. Uma imitação, direi de passagem, que deformou nossa tradição sem nos transformar, além de tudo, numa nação realmente moderna.

O corte da conquista é de tal maneira nítido e profundo que quase todos sentimos a tentação de ver o mundo pré-colombiano como um todo compacto e sem fissuras. Não é assim. Nesse mundo também houve divisões e descontinuidades. Em primeiro lugar, estamos diante de uma divisão de ordem espacial, constante em toda a história meso-americana desde o neolítico: os nômades e os sedentários. Essa divisão é ao mesmo tempo geográfica e cultural: o Norte e o Sul, os bárbaros e os civilizados — ou como diziam os nauas: os toltecas e os chichimecas. Na área dos sedentários, sede da civilização meso-americana, nos deparamos com uma grande diversidade de culturas, línguas e Estados, desde os olmecas até os teotihuacanos,

zapotecas, mixtecas e a plural família maia, também dividida em muitas cidades-Estados. Este mundo, rico em particularidades, antagonismos e diferenças, está dividido, por sua vez, do ponto de vista da história dessas sociedades, em dois grandes períodos. O primeiro é o das 'grandes teocracias', como o chamam os historiadores, isto é, a época de Teotihuacan, Monte Albán e as cidades-Estados maias. Esse período dura até o século XIX; depois, vem a etapa propriamente histórica, também dividida em dois períodos: o de Tula e o do México-Tenochtitlan. Muito bem, por mais radicais que tenham sido as mudanças da história meso-americana e por mais profundas que sejam as diferenças entre o México-Tenochtitlan e Palenque ou Tikal, está claro que as mudanças ocorreram e se deram *dentro* de uma civilização. O grande corte, devemos repetir, foi a conquista — porque foi uma mudança de civilização.

Nós, mexicanos do século XX, sem excluir os índios puros, vemos o mundo pré-colombiano como aquele que está do *outro lado*. Vemos também esse mundo não só remoto no tempo como na *outra* vertente. É claro que — embora a versão oficial, por causa de uma abstração intelectual e moral, se negue a aceitar o fato — existem maiores afinidades entre o México independente e a Nova Espanha do que entre ambos e as sociedades pré-hispânicas. A prova é que nossa reação diante do mundo indígena não é muito diferente da dos novo-hispânicos. A Nova Espanha, sobretudo nos séculos XVII e XVIII, interessou-se pela recuperação do passado pré-colombiano, não sem antes submetê-lo a uma curiosa idealização; ao mesmo tempo continuou, no norte, na evangelização dos índios, iniciada pelos primeiros franciscanos e dominicanos. O México independente, especialmente o do século XX, surgido da Revolução Mexicana, tem dado seqüência a ambas as tarefas: a reconquista do passado indígena, com propósitos de autojustificação e idealização, e a integração de grupos indígenas na sociedade mexicana. Nossos antropólogos e professores rurais são os descendentes dos missionários dos séculos XVI e XVII. Mudaram a retórica e as idéias, não o movimento geral da história. Esse movimento se abre em duas direções contraditórias e complementares: à medida que o

país racialmente se transforma mais e mais numa nação mestiça, social e culturalmente se torna mais e mais ocidental.

Essa rápida visão sobre a história do México revela não tanto uma continuidade linear como a existência de três sociedades diferentes. Não sou o único a pensar dessa forma. O historiador mexicano Edmundo O'Gorman sustenta que "nosso passado contém três entidades históricas, ainda que estreitamente vinculadas. Primeira: a conhecida com o nome de Império mexica; segunda: o vice-reinado da Nova Espanha; e, terceira: a nação mexicana..."[1] Existe aqui uma coisa que gostaria de realçar: cada uma dessas sociedades está separada da outra por uma negação. A relação entre elas é, simultaneamente, filial e polêmica. A primeira sociedade — o plural seria mais exato, pois o mundo indígena foi um conjunto de nações, línguas e culturas — foi negada pela Nova Espanha. Apesar disso, a Nova Espanha é ininteligível sem a presença do mundo indígena, como antecedente e presença secreta nos usos e costumes, nas estruturas familiares e políticas, nas formas econômicas, nos artesanatos, nas lendas, nos mitos e nas crenças. Por sua vez, a República do México nega a Nova Espanha; ao negá-la, a prolonga. Cada negação contém a sociedade negada — e a contém, quase sempre, como presença disfarçada, recoberta. Cada uma das três sociedades tem fisionomia própria e se oferece ao olhar do espectador como um sistema econômico, social, político, religioso e artístico diferente. Ao mesmo tempo, muitos dos elementos constitutivos do mundo pré-hispânico reaparecem na Nova Espanha; esses mesmos elementos e outros próprios da Nova Espanha são parte do México moderno. Os elementos novo-hispânicos são os mais numerosos e decisivos, pois entre eles se encontram o idioma, a religião e a cultura. Conclusão: existe continuidade, sim, mas quebrada, interrompida aqui e ali. Mais do que de continuidade, devemos falar de superposições. Em vez de conceber a história do México como um processo linear, deveríamos vê-la como uma justaposição de sociedades diferentes.

---

1. *La supervivencia política novohispana. Reflexiones sobre el monarquismo mexicano*, México, 1969.

As rupturas não negam uma continuidade secreta, persistente. Teotihuacan foi o centro religioso, político, militar e econômico do México antigo, desde o segundo milênio antes de Cristo até sua destruição no século VII. A ruína da grande metrópole não significou o fim de sua carreira histórica. Desaparecida como cidade-Estado, mas transformada em mito e lenda, tem sido o arquétipo de todas as sociedades que a sucederam, dos toltecas e astecas aos novo-hispânicos e mexicanos modernos. Primeiro inspirou Tula, o Estado militarista que substituiu os teotihuacanos nos vales do México e Puebla. Por sua vez, Tula foi o modelo do México-Tenochtitlan. A imagem do México-Tenochtitlan, significativamente confundida com a de Roma, reaparece nos séculos XVII e XVIII na imperial Cidade do México. Embora as derrotas e os desastres que temos sofrido desde a Independência tenham dissipado as quimeras imperiais — dupla herança do México-Tenochtitlan e da Nova Espanha —, a república moderna continuou o centralismo asteca e hispânico (a despeito da nossa imitação do federalismo americano). Houve continuidade, mas também superposições: sobre o mundo pré-colombiano — vencido, não morto — construiu-se uma sociedade diferente, a Nova Espanha, que alcançou seu apogeu no século XVIII e que, por sua vez, foi derrotada nas guerras civis da primeira metade do século XIX. Sobre os restos da Nova Espanha levantou-se um México menor e mais pobre: o México republicano de Juárez e seus sucessores. Essa terceira sociedade mexicana — a nossa — ainda está em processo de formação.

A Nova Espanha não se parece nem com o México pré-colombiano nem com o atual. E muito menos com a Espanha, embora tenha sido um território submetido à Coroa espanhola. Qual era a natureza de suas relações com a metrópole? Foi realmente uma colônia? Tudo depende do que se entende por essa palavra. Em sua acepção original, a palavra designa o estabelecimento — pacífico ou violento — num território alheio de um grupo que vem de outro país. Os recém-chegados desalojam os nativos — às vezes os exterminam —, mas não se constituem em uma entidade independente; na verdade, conservam seus la-

ços políticos e religiosos com sua pátria de origem. Os movimentos de independência surgem depois, quando os descendentes dos primeiros colonos começam a se sentir diferentes da metrópole. As colônias gregas no mundo antigo, ou as inglesas na Nova Inglaterra, são um exemplo do que originalmente se entendia por colônia. Nesse sentido, a Nova Espanha não foi uma colônia, embora provavelmente os *criollos*, sim, tivessem tido uma consciência 'colonial' nos séculos XVII e XVIII. E no sentido moderno da palavra? Basta pensar um instante no que foram as colônias que tinham, até há pouco, a Grã-Bretanha, França, Holanda ou Bélgica, para perceber a enorme diferença com a Nova Espanha e os outros domínios da Coroa espanhola. Hoje se chama de 'colônia' a todo território dependente, semi-independente ou, até mesmo, submetido à influência de uma grande potência. O termo transformou-se em um projétil. Com os projéteis podemos liquidar os adversários, não compreender uma situação histórica.

As colônias inglesas na América foram criadas por grupos de colonos inspirados por motivos religiosos, políticos e econômicos. Como os colonos gregos, os ingleses quiseram fundar comunidades à imagem e semelhança das que existiam na mãe pátria; diferentes dos gregos, muitos desses colonos eram dissidentes religiosos. Daí a dupla influência da religião e da utopia na formação da democracia política dos Estados Unidos. O pacto social foi, na sua origem, um pacto religioso. Entre os espanhóis aparecem também os motivos religiosos, mas enquanto os ingleses fundaram suas comunidades para escapar de uma ortodoxia, os espanhóis a estabeleceram para estendê-la. Num caso, o princípio fundador foi a liberdade religiosa; no outro, a conversão dos nativos submetidos a uma ortodoxia e uma Igreja. A idéia de evangelização não aparece entre os colonos ingleses e holandeses; a de liberdade religiosa não figura entre as que moveram os conquistadores espanhóis e portugueses. A conquista foi feita por conta e risco dos conquistadores e, assim, de certa maneira, foi uma iniciativa privada. Ao mesmo tempo, a ação espanhola foi uma empreitada imperial: a cruz, a espada e a Coroa. Fusão do militar, do religioso e do político. Duas palavras definem a

Biblioteca Universitária
UFSC

expansão hispânica: conquista e evangelização. São palavras imperiais e, também, medievais. A conquista da América pelos espanhóis e portugueses não se parece com a colonização grega ou inglesa, e sim com as cruzadas cristãs e a guerra santa dos muçulmanos. Até mesmo a 'sede de ouro' dos conquistadores corresponde às idéias de butim e pilhagem dos guerreiros muçulmanos e cristãos.

O reino da Nova Espanha carecia de autonomia, mas o princípio que regia sua existência não era o que define uma colônia, nem no sentido tradicional da palavra nem no dos séculos XIX e XX. A Nova Espanha era outro dos reinos de Castela, Aragón, Navarra ou León. No século XVII as reformas de Carlos III modificaram a situação, mas nem assim a Nova Espanha tornou-se realmente uma colônia. Sob a perspectiva do estatuto das possessões da Coroa espanhola na América, as guerras de independência de nossos países inserem-se, na verdade, mais na tradição das lutas da Catalunha e Portugal contra a hegemonia de Castela do que na história das revoluções modernas. A ideologia liberal do movimento de independência hispano-americano ocultou e desfigurou o sentido e a verdadeira natureza da nossa separação da Espanha: as idéias republicanas e democráticas dos grupos que dirigiram a luta pela independência não correspondiam à realidade histórica, à realidade 'real', da América espanhola. Em nossas terras não existiam nem uma burguesia nem uma classe intelectual que tivessem feito críticas à monarquia absoluta e à Igreja. As classes responsáveis pela independência não podiam implantar as idéias democráticas e liberais porque não havia nenhum laço orgânico entre elas e essas idéias.

Por que os revolucionários hispano-americanos fizeram suas as idéias do Iluminismo e da Revolução da Independência americana? Porque pensavam que na sua própria tradição não existia um pensamento político que pudesse constituir a justificação intelectual e moral de sua rebelião. Na aparência tinham sua razão. Digo 'na aparência' porque a verdade é que, sim, existia uma tradição hispânica de lutas pela autonomia e independência: os comuneiros, Catalunha, Aragón, os bascos... Mas era uma tradição esquecida e, embora ainda viva, pouco conhecida;

uma tradição, além do mais, que era só um embrião de um verdadeiro pensamento político. Os hispano-americanos (e também os liberais espanhóis), em vez de repensar e reelaborar essa tradição, de atualizá-la e aplicá-la às novas circunstâncias, preferiram apropriar-se da filosofia política dos franceses, ingleses e americanos. Era natural que os hispano-americanos procurassem fazer suas essas idéias e quisessem implantá-las em nossos países: essas idéias eram as da modernidade nascente.

Mas não era suficiente adotá-las para serem modernos, era preciso adaptá-las. A ideologia republicana e democrática liberal foi uma superposição histórica. Não mudou nossas sociedades mas, sim, deformou as consciências: introduziu a má-fé e a mentira na vida política.

A falta de relação entre as idéias da Independência e a realidade hispano-americana é particularmente visível nos casos do México e do Peru. É revelador que o movimento de independência não tenha sido popular no Peru como foram as rebeliões indígenas. Essas correspondiam à realidade da história peruana. No México, o impulso separatista ou autonomista nasceu entre os grupos *criollos* no século XVIII, talvez antes, sendo assim anterior à difusão, em nossos países, das idéias revolucionárias da Enciclopédia e da Revolução de Independência dos Estados Unidos. Assim se explicam as vacilações de Miguel Hidalgo y Costilla, oscilante entre duas tradições, a do Império mexicano — tal como o haviam esboçado os jesuítas no século XVIII — e a dos ideólogos franceses, ingleses e americanos. Resumindo, os hispano-americanos usaram as idéias dos 'pais fundadores' da democracia americana como se elas fossem uma filosofia *ready-made*. Foi uma imitação infeliz não só porque essa ela não tinha raízes em nossa tradição, como porque foi adotada, e não adaptada à nossa realidade. Alguma coisa semelhante ocorreu depois com o positivismo e, agora, com o marxismo. As idéias da modernidade — ao contrário do cristianismo no século XVI — não conseguiram ainda se arraigar e florescer em nossas terras. Repito um conceito que já usei várias vezes: nossa história, sob o ponto de vista da história moderna do Ocidente, tem sido excêntrica. Não tivemos nem idade crítica, nem revolução burgue-

sa, nem democracia política. Nem Kant nem Robespierre, nem Hume nem Jefferson.

A *outra* tradição, a nossa, reaparece em certos momentos. Por exemplo, quando frei Servando Teresa de Mier se propõe a fundar histórica e juridicamente o direito do México à independência, não aparece o exemplo francês ou o americano, e ele diz:

> Os americanos [quer dizer, os mexicanos], tendo direitos iguais aos dos espanhóis, tentamos estabelecer Juntas e Congressos, desde o momento em que os reis da Espanha e das Índias cederam a Napoleão (...) Vós, os espanhóis, despojaram vosso rei da soberania e assim se rompeu o laço que unia as Américas e constituía estas em povo soberano (...)[2]

Raciocínio impecável e que prova que a Nova Espanha não era considerada uma colônia, mas um reino com direitos e deveres semelhantes aos outros que constituíam o Império. O destronamento do monarca espanhol rompera o pacto que unia, através de uma pessoa, as nações hispânicas e americanas. Frei Servando assinala que o rei era o rei da Espanha e das Índias e a Nova Espanha devia fidelidade ao monarca espanhol, não à Espanha. Por isso, destronado o rei por Napoleão, o povo mexicano recuperava a soberania. Ao mesmo tempo, o raciocínio de frei Servando expressa com grande clareza a contradição essencial da Nova Espanha. Essa contradição não consistia no antagonismo entre pobres e ricos, massas nativas subjugadas e europeus opressores, segundo reza a explicação pseudomarxista que tanta gente repete. Não, a contradição que produziu o estalo da revolta insurgente não estava na base da sociedade, mas em seu topo: a cisão entre *criollos* e espanhóis. O estatuto inferior dos *criollos* — não na esfera da riqueza mas na política, na administração e na milícia — estava em contradição com o estatuto do reino da Nova Espanha dentro do Império. A Nova Espanha era um reino como os outros, mas os *criollos* não eram iguais aos espanhóis. Esta foi a causa da Independência — aliada à revolta dos camponeses sem terra.

---

2. *Historia de la revolución de Nueva España, antiguamente Anáhuac* (1813).

A Nova Espanha foi singular não só por sua situação dentro do Império como por sua estrutura interna. Já sabemos que os homens quase nunca conseguem fazer uma imagem clara e verdadeira da sociedade em que vivem. Os novo-hispânicos não foram uma exceção a essa regra; nós, seus sucessores, tampouco o temos sido. Entre a realidade da Nova Espanha e nossas idéias se interpõem muitos preconceitos. Eles não vêm da tradição, mas da modernidade. Mais adiante tentarei descrever, esquematicamente, a natureza dessa realidade histórica e social. Devo dizer, contudo, que se trata de uma realidade imensa e mutante. Uma realidade em plena expansão durante os séculos XVII e XVIII; para comprovar isso basta nos lembrarmos de que os *criollos* novo-hispânicos e os espanhóis chegaram além de São Francisco. A Nova Espanha era um país enorme, próspero e pacífico. Houve revoltas, fome, epidemias, motins, mas o que caracterizou esses três séculos foi a continuidade da ordem pública, e não suas alterações.

Quando falamos das diferenças entre a Nova Espanha e a Espanha, pensamos principalmente naquelas que separam um país dependente de sua metrópole. Elas podem caracterizar-se, no plano político e social, como uma relação de domínio e privilégio: a Espanha governava o México e os espanhóis ocupavam o topo da escala social. No plano econômico, a relação também era desigual, pois a Espanha tirava do México mais riquezas do que levava. Existe outra disparidade, não menos notável e na qual pouca gente reparou: em outros textos observei que o catolicismo era uma religião nova na América e velha na Espanha, criadora no Novo Mundo e na defensiva no velho continente. Esta disparidade repete-se em outros campos, por exemplo, no econômico e no social. Penso, fique isso claro, no período que se estende da segunda metade do século XVII ao final do século XVIII: enquanto o México, não sem tropeços e vacilações, cresce e se desenvolve, a Espanha precipita-se numa decadência não menos acelerada que sua prodigiosa expansão um século antes.

A afirmação do parágrafo anterior pode surpreender. O historiador e demógrafo americano Woodrow Borah chama precisamente esse período de "o século da depressão" (*New Spain's*

century of depression). Dois grandes historiadores franceses, Pierre e Huguette Chaunu, em seu notável livro *Séville et l'Atlantique*, também demonstraram que, durante o século XVII, o comércio exterior espanhol enfrentou graves dificuldades que contribuíram decisivamente para a decadência econômica e política do reino. Sem negar a realidade da crise, dois pesquisadores mexicanos — Enrique Florescano e Isabel Gil Sánchez — observam que isso na verdade afetou mais o sistema imperial espanhol, mas que, paradoxalmente, favoreceu a Nova Espanha. Esta "pôde satisfazer cada vez mais suas necessidades internas e atender menos as da metrópole". O comércio com a Espanha diminuiu, mas, apesar da terrível queda demográfica, a economia novo-hispânica pôde transformar-se radicalmente: crescimento do mercado interno, mudança da natureza da mão-de-obra e sua forma de emprego (desaparecimento das encomendas e contratação livre de peões) e, finalmente, desenvolvimento da mineração. Esta última foi determinante e contribuiu para retificar o sentido da crise a favor da Nova Espanha.[3]

A mesma disparidade observa-se no campo propriamente político: contrastam a estabilidade e a calma relativa do vice-reinado com os distúrbios e as intrigas da corte madrilenha, sobretudo desde o final do reinado de Felipe IV e durante todo o longo período de Carlos II. Primeiro sob a regência da rainha mãe e seus ineptos ministros, o jesuíta Nithard e o polêmico Valenzuela, depois sob o desastroso governo de Juan José da Áustria e dos vacilantes e indecisos Medinaceli e Oropesa, a Espanha viveu muitos distúrbios e indignidades. No plano interno, decadência geral da economia e da cultura; no exterior, reveses, derrotas e humilhações. O Império espanhol era um corpo são, mas seu centro nervoso estava profundamente machucado, oscilando entre a letargia e a epilepsia.

A Idade Moderna distingue-se por duas características que *não* encontramos na Nova Espanha. A primeira é o crescimento

3. *Historia general de México*, tomo II, parte III (ver o capítulo "La situación económica y social hasta 1750", pp. 185-198), México, 1976.

do Estado central à custa das autonomias locais e jurisdições especiais destes ou daqueles grupos. A segunda, ligada à anterior, é a igualdade perante a lei: uma única e mesma lei para todos e todos iguais diante dessa lei. O desaparecimento das particularidades medievais e do sistema de jurisdições especiais corresponde ao crescimento do Estado central dono de uma burocracia nacional. Na Nova Espanha aconteceu uma coisa muito diferente: o Estado, fortemente centralizado e com uma burocracia poderosa, protegeu as particularidades e jurisdições privilegiadas. As comunidades indígenas eram governadas pelas leis das Índias e havia estatutos especiais para os diferentes grupos étnicos: negros, mulatos, mestiços, *criollos* e espanhóis. Leis específicas governavam as ordens religiosas e a Igreja secular; outras, os encomendeiros, comerciantes, mineiros, artesãos, as congregações, as confrarias. Por isso, com razão, o historiador Richard M. Morse define a Nova Espanha como um sistema de jurisdições especiais para cada grupo, acentuadamente hierárquica e paternalista.[4]

Existe uma diferença importante entre o pluralismo novo-hispânico e o medieval: os grupos que compunham a sociedade novo-hispânica não tinham representação política nem conheceram essa forma hispânica de parlamentarismo que foram as Cortes. Tudo isso teve uma conseqüência fatal: nosso despreparo para a democracia foi maior que o dos próprios espanhóis. Também não podemos dizer que na Nova Espanha tenha existido um regime feudal, no sentido estrito da palavra. Embora o latifúndio fosse uma das características constitutivas do sistema de propriedade, os latifundiários dependiam estreitamente da autoridade central. Sabe-se que uma das particularidades da história da Espanha é a relativa fraqueza do feudalismo e a rapidez com que os monarcas criaram um Estado centralizado dono de uma burocracia. Na Nova Espanha reproduziu-se mais acentuadamente a situação da metrópole; o centralismo triunfou contra as tentativas da embrionária classe feudal, como se vê no trágico

4. "The heritage of Latin America", em *The founding of new societies* (Louis Hartz, editor), Nova York, 1964.

desenlace, em 1566, da chamada 'conspiração' de Martín Cortés. Dentro do sistema feudal, o poder monárquico enfraquece; na Nova Espanha aconteceu exatamente o contrário.

Na verdade, algumas características da sociedade novo-hispânica nos fazem pensar, embora também com grandes diferenças, no sistema que Marx chamou de "modo asiático de produção". A encomenda, uma das instituições típicas da Nova Espanha, poderia ser, parcialmente, um exemplo. Ela está a igual distância do sistema feudal e da fazenda que caracterizou o século XIX mexicano. O fazendeiro tinha a propriedade da terra e empregava os peões que eram camponeses sem terra; o encomendeiro tinha, como seu nome diz, uma 'encomenda' de índios outorgada pelo rei. Os encomendeiros não o eram por direito de nascimento como os senhores feudais, mas por graça do rei; a encomenda, além disso, não tinha duração indefinida. Ela perdia em importância para o latifúndio, mas os grandes proprietários não se tornaram senhores feudais no sentido lato do termo, mas, como os latifundiários do Império Romano, continuaram dependendo da autoridade central.

Diante do latifúndio: a propriedade coletiva da terra. De um lado, a propriedade eclesiástica; de outro, a das aldeias e das comunidades. Esta última remontava ao período pré-hispânico. Era uma propriedade fundada no vínculo consangüíneo e religioso, o *calpulli*. Era a propriedade orientada especialmente para a disposição dos bairros — os quatro pontos cardeais correspondentes às quatro direções do cosmo — e não era divisível nem alienável. A Coroa tinha interesse em proteger a propriedade comunal porque, assim, limitava o poder econômico e político da aristocracia *criolla* latifundiária, que era o único grupo que podia ter veleidades separatistas. Uma das causas da Independência foi, precisamente, o fracasso dessa política; em primeiro lugar, cresceu excessivamente o poder dos *criollos* latifundiários e, em segundo, simultaneamente, criou-se uma imensa classe de peões sem-terra.

O outro tipo de propriedade coletiva era o do clero. Devemos esclarecer que não se tratava de um proprietário e sim de muitos: as ordens religiosas e o clero secular. O conjunto dessas

possessões era imenso: mais da metade da terra, em fins do século XVII, estava nas mãos da Igreja. A situação da Igreja podia ser comparada, com óbvias e decisivas diferenças, à de duas instituições modernas: as grandes empresas capitalistas (com ações) e as burocracias políticas, especialmente as que governam os países comunistas. As três classes de organizações definem-se pela fusão de diferentes esferas da atividade pública — a econômica, a administrativa, a política e, no caso da Igreja e das burocracias políticas contemporâneas, a ideológica. Monopólio triplo: o dos meios de produção, o dos produtos e o da consciência dos produtores. Estas semelhanças não ocultam inteiramente as significativas diferenças: as grandes empresas capitalistas exercem um monopólio econômico, não político nem ideológico; a Igreja, por sua vez, sim, tinha jurisdição sobre as consciências mas, diferentemente das burocracias comunistas, não gozava do poder político, embora o compartilhasse.

Devemos mencionar, também, a extensa e intrincada rede de associações, congregações e confrarias de artesãos. O Estado tinha o direito de exigir dos particulares prestações ou contribuições, mas, ao contrário do que ocorre na sociedade capitalista, o responsável não era o indivíduo, mas a corporação. Essas prestações podiam ser em dinheiro ou trabalho. De novo aparece aqui, em formas disfarçadas ou atenuadas, o 'modo asiático de produção' de Marx, ao lado das corporações, dos tributos, dos monopólios estatais e da proibição de manufaturas. É o que Weber chama de 'mercantilismo' do regime de dominação patrimonial. Esse regime se caracteriza — embora não exclusivamente — pelo monopólio lucrativo do comércio, tal como aconteceu no antigo Egito e no mundo helênico.[5]

Outra nota que se ajusta à descrição que fez Weber do patrimonialismo: a existência de um exército profissional de cujo alto comando estão excluídos os nascidos no país. Essa proibição era um dos principais agravos dos *criollos* contra os espanhóis. A atitude diante da lei não é menos significativa. Os dois pólos da justiça novo-hispânica não eram, como na sociedade moderna, a

5. Max Weber, *Economía y sociedade*, tomo II (IX) México, FCE, 1946.

legalidade ou a ilegalidade da sentença, mas sua severidade ou benevolência. O princípio determinante era a *gracia (graça).* Quando sóror Juana pede a um vice-rei a vida de um condenado à morte, ela o faz nestes termos:

> Muerte puede dar cualquiera;
> vida, sólo puede hacerlo Dios:
> luego sólo con darla
> podéis a Dios pareceros.*

O príncipe cristão não era, como nossos presidentes, a encarnação da lei, mas a de um desígnio divino.

A educação era outro elemento característico. Weber observa duas formas típicas da educação no regime patrimonial e ambas aparecem na Nova Espanha: a primeira é a educação como uma especialidade dos clérigos e membros da Igreja dominante; a segunda, a educação nas universidades. A educação universitária adquiriu uma tonalidade específica nos séculos XVI e XVII em toda a Europa; sua função foi a de preparar esse grupo social que, mais tarde, no final do século XVIII, transformou-se na burocracia das sociedades modernas. No caso do México, a guerra da Independência e as contendas civis do século XIX interromperam o processo de modernização da burocracia nacional. Esse processo foi quebrado novamente pela Revolução Mexicana no primeiro terço do século XX. A conseqüência foi que ainda em meados deste século não contávamos com uma burocracia moderna.

Depois desta descrição não é difícil aceitar o diagnóstico de Richard M. Morse sobre a natureza do regime novo-hispânico. Com certas reservas e ressalvas que farei mais adiante, me parece evidente corresponder a uma das duas formas de dominação tradicional definidas por Max Weber: o regime patrimonial. A outra é o feudalismo. A primeira podemos definir como a domi-

---

* Morte pode dar qualquer um;/vida, só pode fazê-lo Deus:/assim só em dá-la/ podeis a Deus parecer (N. do T.).

nação de um, ajudado pelos seus servidores e gente próxima, ou seja, o governo concebido como uma extensão da casa real; a segunda consiste na dominação de uns poucos. Muito antes de Weber ter feito essa classificação, Maquiavel já definira os dois tipos de dominação pré-moderna:

> Todos os reinos de que se tem memória foram governados de duas maneiras diversas: ou por um príncipe e seus escravos e criados, os quais o ajudam a reger o reino por sua graça e permissão; ou por um príncipe e seus barões, os quais devem sua posição não à graça do soberano, mas à antiguidade de seu sangue (*O príncipe*, cap. IV).

Em um regime patrimonial, a autoridade central deve estar alerta para impedir o crescimento excessivo de uma aristocracia independente de terratenentes, beneficiária de privilégios hereditários. O príncipe deve velar para impedir, a qualquer custo, o nascimento ou o ressurgimento do feudalismo. Na Nova Espanha, a autoridade central acompanhou sempre, com receio, as atividades dos *criollos*. Sob essa perspectiva, a polêmica entre espanhóis e *criollos*, iniciada no dia seguinte ao da conquista, foi uma conseqüência natural do patrimonialismo espanhol.[6]

Os vice-reis da Nova Espanha eram também governadores e capitães-gerais bem como presidentes da Real Audiência. Os quatro títulos designavam quatro funções e jurisdições. Em primeiro lugar, como vice-rei, o governante da Nova Espanha era o *alter ego* do monarca; como governador-geral, era uma espécie de primeiro-ministro ou chefe de governo encarregado da administração e do andamento das coisas no reino; como capitão-geral cuidava da administração dos assuntos militares (a capitania-geral não era um cargo militar propriamente dito nem exigia comando de tropa, da mesma forma como os presidentes modernos não conduzem as operações militares embora sejam os chefes natos das Forças Armadas); como presidente da Real Audiên-

6. O regime patrimonial subsiste no México do século XX (o Senhor Presidente), agora em simbiose com uma economia capitalista e um sistema burocrático de controle político (o PRI).

cia dirigia a política geral da nação e administrava a justiça (ou seja, havia fusão entre o político e o jurídico). O historiador Ignacio Rubio Mañé, que tem estudado com singular amplitude e profundidade esses temas, observa a natureza demasiado vaga das atribuições e jurisdições. Observa ainda que, além da falta de clara delimitação entre os quatro cargos, as potestades eram às vezes contraditórias. Por exemplo, os limites territoriais dentro dos quais exercia sua autoridade o vice-rei não coincidiam com os limites de sua potestade como presidente da Audiência, governador ou capitão-geral.[7] Esta ambigüidade nas funções, jurisdições e atribuições não era acidental: correspondia à natureza patrimonialista da monarquia espanhola e tinha como objetivo acentuar a dependência dos vice-reis.

No regime de dominação patrimonial, o príncipe deve estar seguro da lealdade de seus servidores, sobretudo se estes governam em seu nome territórios afastados da sede do poder central. Pela extensão de seus domínios, os monarcas espanhóis estavam particularmente expostos a essa ameaça. Assim, os vice-reis permaneciam pouco em sua função, sem dúvida para não dar tempo à ambição de urdir seus planos. Aos primeiros vice-reis, diz Rubio Mañé, "não foi fixado um tempo limitado e o imperador Carlos V cuidou somente de determinar que governassem *pelo tempo que fosse a vontade do rei*". Contudo, já desde o final de seu reinado começou o costume de limitar o encargo de vice-rei a um período de seis anos — no caso do Peru. Em 1629, apesar da oposição da maioria dos membros do Conselho das Índias, o conde-duque de Olivares conseguiu que se mudasse a fórmula 'a vontade do rei' por um prazo de três anos. Naturalmente, o termo se ampliava se o monarca assim dispusesse. Por exemplo, nos casos dos quatro vice-reis que protegeram sóror Juana (o marquês de Mancera, frei Payo de Rivera, o marquês de la Laguna e o conde de Galve) prorrogou-se o prazo a nove, seis, seis e sete anos respectivamente.

---

7. Ignacio Rubio Mañé, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España, 1535-1746*, tomo I (*Origines, jurisdicciones y dinámica social*), México, 1955. FCE, 1982.

Outro impedimento: os vice-reis não podiam levar seus filhos, filhas, genros e noras à Nova Espanha. Esta disposição era inviolável, como bem indica uma ordem real de 1660. Trata-se, segundo diz a própria ordenança, de um 'costume imemorial'. De fato, aparece em todos os regimes patrimonialistas da Antiguidade e do Renascimento. Esta proibição transformava os familiares dos vice-reis numa espécie de reféns. É uma prática que hoje seguem os governos totalitários comunistas. Outra forma de controle: a instituição dos visitadores. O antecedente se encontra também na Antiguidade e na Idade Média, por exemplo, nos *missi dominici* de Carlos Magno. Rubio Mañé afirma que "tanto o vice-rei como a Audiência sempre temiam a chegada do visitador por causa do seu rigoroso procedimento". Muitos visitadores ficaram famosos por sua severidade. Entre eles, houve personalidades notáveis, como Juan de Palafox, o célebre bispo de Puebla; o doutor Pedro Moya de Contreras, que também foi vice-rei e arcebispo do México, e o grande José de Gálvez, que reformou a administração pública na segunda metade do século XVIII. Mas "o principal instrumento que empregou o rei para manter o vice-rei sob seu jugo foi o *juicio de residencia*, espécie de auditoria administrativa". O processo começava ao término de suas funções e as investigações duravam seis meses. O *juez de residencia* se orientava em suas averiguações "pela lista de instruções que recebera o vice-rei ao ser nomeado". Rubio Mañé resume assim a situação: "Quando o vice-rei se distinguia por suas muitas iniciativas, inspirava ciúmes na Coroa e, assim, todos os seus projetos eram suspensos".

O vice-rei era o presidente da Real Audiência, mas sua relação com este corpo — espécie de Conselho de Governo — era regida por um jogo sutil de equilíbrio e contra-equilíbrio. Na América a Audiência, observa Rubio Mañé, gozou de maiores faculdades que na Espanha: "Lá suas funções se limitavam a administrar justiça; aqui tinha, além disso, atribuições de natureza política, porque em si consistia num gabinete ministerial do vice-rei". A Real Audiência do México era formada por um presidente (o vice-rei), oito ouvidores, quatro fiscais para o crime, dois promotores (um criminal e outro civil), um delegado e ou-

tros funcionários menores. O vice-rei não interferia nas funções judiciais da Audiência; nesta esfera sua presidência era 'decorativa e honorária'. Por outro lado, no âmbito político sua jurisdição era plena e extensos seus poderes: "O direito que concedeu a Coroa à Audiência para limitar as faculdades amplas de que desfrutava o vice-rei não foi outorgado de forma a desprezar a autoridade do *alter ego* do monarca". A independência da Audiência diante do vice-rei era garantida especialmente pela faculdade que tinham os ouvidores de se corresponder diretamente com o rei e sem nenhuma intervenção do vice-rei. Por seu lado, o vice-rei tinha faculdades para "tomar depoimentos e levantar informações contra os ouvidores" (ordem real de 1602); por sua vez, a Audiência, por outra ordem real (1610), podia se reunir sem a presença do vice-rei para "tratar de alguma coisa relacionada com ele ou sua família". É verdade que o vice-rei "sempre teve liberdade para expressar ao rei suas opiniões, recomendar certas disposições e contradizer algumas vezes as ordens recebidas. É muito conhecida a fórmula *obedecer mas não cumprir*".[8]

Como podem se definir as relações entre o vice-rei e a Audiência? Era um sistema de pesos e contrapesos, mas também um jogo de espelhos. A Real Audiência não era o poder, mas seu freio, ao mesmo tempo limite da vontade do vice-rei e os ouvidos e olhos do monarca ausente. Nenhum vice-rei podia governar sem sua cooperação, seu apoio e sua aprovação. A Audiência representava a continuidade do Estado espanhol durante a ausência do vice-rei ou na eventualidade de sua morte, enquanto não se abria o documento oficial, o *Pliego de Mortaja,* no qual figurava o nome do sucessor do vice-rei em caso de falecimento. Se não era a língua que ordena nem o braço que executa, a Audiência era a orelha que escuta e a mente que delibera e sem cujo consenso não é possível tomar decisão alguma. Dentro da deliberada ambigüidade na divisão de funções que caracterizava o sistema espanhol ultramar, a Audiência era não a suprema instância, mas a *outra* instância. A Nova Espanha era um intrincado

8. Rubio Mañé, *op. cit.* Ver especialmente o capítulo VI: "O vice-rei como presidente da Audiência".

tecido de influências, poderes e jurisdições; diante do poder político e judicial do vice-rei e a Audiência, o poder moral e religioso do arcebispo do México. Este, por sua vez, tinha um rival no bispo de Puebla, a outra grande cidade. E ambos deviam enfrentar as poderosas ordens religiosas. As divergências entre os príncipes da Igreja podiam ser terríveis, como comprovou amargamente, no fim de sua vida, sóror Juana Inés de la Cruz. Pluralismo, patrimonialismo e equilíbrio de forças: nenhum vice-rei da Nova Espanha teve o poder que tem o presidente do México.

2. O ESTRADO E O PÚLPITO

A descrição que fiz da sociedade novo-hispânica está longe de ser completa. Minha intenção, além disso, é mais modesta; não me proponho a traçar um quadro histórico, mas, como introdução necessária à vida e obra de sóror Juana Inés de la Cruz, dar uma idéia do mundo em que nasceu, viveu e escreveu. Já mencionei a natureza dependente do reino da Nova Espanha, o latifundismo e mercantilismo de seu regime econômico e o patrimonialismo de seu sistema político. Os historiadores que têm se ocupado desse período de nossa história omitem ou pouco se detêm em outro elemento não menos importante: a corte do vice-rei. A Nova Espanha foi uma típica sociedade de corte. Muitas das observações feitas recentemente sobre essa instituição são perfeitamente aplicáveis às duas cortes americanas, a da Cidade do México e a de Lima. Não é possível tratar desse assunto aqui, mas, de passagem, observo que as duas únicas nações hispano-americanas que tiveram uma corte foram também as únicas que possuíam, antes da chegada dos europeus, regimes políticos centralizados. A imagem da Nova Espanha como um reino dependente, patrimonialista, pluralista e acentuadamente mercantilista, em cujas estruturas econômicas conviviam o latifúndio e o *ejido*,* as corporações e os germens capitalistas, é de fato insuficiente. A corte, centro e auge da sociedade, torna inteligível esta imagem e lhe confere sentido. A corte não só teve uma influência decisiva na vida política e administrativa, como também foi o modelo da vida social. Sem a corte não podemos compreender nem a vida nem a obra de sóror Juana; não só viveu nela no início de sua juventude,

---

* Logradouro, terreno sem dono, à entrada de uma aldeia ou povoado, que é comum a todos os seus habitantes (N. do T.).

mas sua vida pode ser vista como a história de suas relações, ao mesmo tempo íntimas, frágeis e instáveis, com o palácio do vice-rei.

Teatro de atividades sociais e culturais não menos do que de intrigas e decisões políticas, a corte foi um centro de irradiação moral, literária e estética; ao influir nas atitudes e maneiras das pessoas, modificou profundamente a vida social e os destinos individuais. Exemplo de cortesia, costumes e modas, a corte regeu as maneiras de amar e comer, de velar os mortos e cortejar os vivos, de festejar os aniversários e chorar as ausências. "O critério que mede a importância daqueles fatos de que devemos nos lembrar", diz Valéry no prefácio de *Regards sur le monde actuel,* "é o que se refere às modificações da vida em seus modos de conservação, divulgação e relação". Esses modos não são outros que os da cortesia e da urbanidade. A corte exerceu uma dupla missão civilizadora: transmitiu à sociedade novo-hispânica os modelos da cultura aristocrática européia e propôs à imitação coletiva um tipo de sociabilidade diferente aos que ofereciam as outras duas grandes instituições novo-hispânicas, a Igreja e a Universidade. Diante destas, a corte representa um modo de vida mais estético e vital. A corte é o *mundo*, o século: um *balé,* nem sempre inócuo e muitas vezes dramático, no qual os verdadeiros personagens são as paixões humanas, da sensualidade à ambição, movidas por uma geometria estrita e elegante.

A passagem da sociedade tradicional para a moderna se realiza por meio do Estado absolutista. O grande instrumento político e cultural da monarquia absoluta foi a corte, que transformou os briguentos barões feudais em servidores do príncipe, quer dizer, em cortesãos e burocratas. A corte da França foi o modelo insuperável do Ocidente, sobretudo na época de sóror Juana. O historiador Irving A. Leonard observa, com certo ar de puritana reprovação, que o protetor de sóror Juana, o marquês de la Laguna e conde de Paredes, XVIII vice-rei, "governava o reino com uma corte que, talvez com toda a consciência, imitava a libertinagem, o fausto e a imoralidade do contemporâneo Versalhes de Luís XIV."[1]

---

1. Irving A. Leonard, *Baroque times in Old Mexico*, University of Michigan Press, 1959. (Edição em espanhol, FCE, 1974.)

Norbert Elias censura nos historiadores e sociólogos sua indiferença diante do fenômeno da corte. O historiador também observa que os que se interessam pela organização econômica chamam este período de *mercantilista*; os que o estudam sob o ponto de vista do Estado o qualificam de *absolutista*; os que examinam seu modo de governo e administração se inclinam pela denominação de Weber: regime *patrimonial*. E se pergunta: como é possível fechar os olhos diante do fato de que durante trezentos anos a corte foi o modelo do que hoje chamamos *civilização* e que na Idade Média se chamou *cortesia*? Diz Elias: "A sociedade aristocrática da corte — última grande instituição burguesa do Ocidente — sobreviveu de duas maneiras: como herança e imagem invertida da civilização cortesã".[2] Com efeito, a burguesia imitou — e ainda imita — certas formas de vida dos cortesãos e, simultaneamente, desde o princípio orientou suas atitudes vitais no sentido diametralmente oposto aos ideais da corte. Imitação por adoção e, diria, por contradição. A moral burguesa — ascética, previdente, sóbria, inimiga do luxo — é anticortesã; os modos da burguesia, seus ideais estéticos e eróticos, sua vida imaginária, são uma homenagem à cultura cortesã. O burguês economiza, mas gostaria de ser um cavalheiro. Aqui também é visível a ruptura entre o México moderno e a Nova Espanha; ao contrário do que aconteceu com as burguesias européias, o México independente rompeu a tradição da corte do vice-rei. A classe dominante não adotou a moral exigente da burguesia européia e ianque, mas esqueceu as maneiras dos cortesãos novo-hispânicos.

Outra característica pré-moderna diferenciadora da Nova Espanha: a ortodoxia. É radical o contraste com as possessões das outras potências européias. Como se sabe, a indiferença em matéria religiosa caracteriza a expansão imperialista durante a era moderna. Os poderes coloniais dos séculos XIV e XV nunca se interessaram na conversão dos habitantes dos territórios dominados. O exemplo da Índia mostra com clareza a diferença entre a dominação pré-moderna e a moderna: o domínio

2. Norbert Elias, *La société de cour*, Paris, 1974. (Ed. FCE, 1982.)

islâmico converteu mais da terceira parte da população e hoje são muçulmanos, sem contar o Paquistão e Bangladesh, uns cinqüenta milhões de hindus, enquanto que, depois de mais de dois séculos de domínio britânico, os cristãos da Índia mal chegam a dez milhões. Para os conquistadores muçulmanos, o hindu convertido era um 'irmão'; para o administrador britânico, o hindu cristão continuava sendo um 'nativo'. A mesma indiferença em matéria religiosa caracteriza a política das outras grandes potências coloniais do século XIX. A razão está nas origens do Estado moderno e de sua ideologia: o liberalismo burguês, em suas diferentes nuances. Aqui vale a pena fazer uma pequena digressão.

A evolução no sentido da modernidade se bifurca em duas vias paralelas: a dos países em que a era moderna começou com o triunfo da Reforma e a daqueles — o exemplo mais perfeito é a França — que adotaram a modernidade *sem* protestantismo. Nestes últimos a modernidade se expressou não só como uma crítica da monarquia absoluta, da corte e do 'antigo regime', mas também como um ataque à Igreja católica. A democracia francesa esteve, desde o princípio, tingida de anticatolicismo e anticlericalismo; foi um movimento laico, apesar do nebuloso deísmo de alguns de seus partidários. Contudo, há um elemento religioso — anti-romano e anti-jesuístico — que na França desempenhou uma função semelhante à do protestantismo nos países nórdicos: o jansenismo. A religiosidade jansenista foi decisiva na formação de uma consciência moral moderna na França. Este elemento não aparece na Espanha nem em seus domínios americanos. Esta é uma das razões — embora não seja a única — que explicam a inexistência de uma autêntica modernidade entre nós. Tanto nos países protestantes como na França, a modernidade foi uma consciência, uma interioridade, antes de ser política e ação. Ao contrário, o racionalismo hispano-americano não foi um exame e consciência, mas uma ideologia adquirida; por isso mesmo nosso anticlericalismo foi declamatório. É notável a diferença tanto com a França como com os países protestantes, especialmente a Inglaterra e a Holanda. As origens da de-

mocracia inglesa e da norte-americana — profundamente influenciada pelo exemplo holandês — foram religiosas. Ao contrário da democracia e do liberalismo francês, as democracias saxônicas nasceram de um movimento eminentemente religioso: a Reforma. Há uma diferença marcante, embora nunca mencionada, entre a democracia anglo-saxônica e a latina; ela é de ordem religiosa. Uma e outra nascem de atitudes opostas diante da religião tradicional do Ocidente: o cristianismo.

A indiferença religiosa de uma potência colonial como a França se explica pelo laicismo do Estado burguês durante a época da expansão imperialista. Como explicar a mesma indiferença no caso dos colonos ingleses protestantes que chegaram à América pouco depois dos espanhóis? Morse lembra um trecho da "Carta aberta aos nobres cristãos" de Martinho Lutero que ilustra com clareza o espírito da colonização protestante.[3] Para o reformador, uma terra desabitada ou povoada por pagãos é uma terra selvagem e, assim, equipara o mundo natural ao paganismo; se alguns cristãos se encontram numa terra selvagem, seu dever não consiste em converter os pagãos, mas em eleger suas próprias autoridades religiosas. Os índios americanos eram parte da natureza e, como todas as coisas da terra, estavam contaminados pelo pecado e pela morte. Os índios foram tratados como natureza selvagem que deve ser subjugada ou exterminada. A idéia da salvação do próximo não entra na ética calvinista porque não é a ação humana, mas a graça divina que pode salvar o homem. O fundamento da atitude calvinista é a predestinação. O drama religioso se reduz à dialética entre o criador e a criatura. Ao se suprimir os intermediários entre a consciência individual e Deus, se suprimia também a missão evangelizadora do cristianismo. Por sua vez, e em virtude da mesma lógica, a religião oferece um fundamento à democracia. O texto de Lutero que Morse cita é explícito:

---

3. Richard M. Morse, *op. cit.*

> Se um pequeno grupo de piedosos leigos cristãos fosse capturado e abandonado num deserto e não houvesse entre eles um sacerdote consagrado por um bispo, e se aí no deserto acordassem em eleger um deles, casado ou não, e lhe encarregassem o ofício de batizar, dizer missa, absolver e pregar, tal homem seria tão autêntico e verdadeiramente sacerdote como todos os bispos e papas que o teriam consagrado.

A eleição popular não só legitima a autoridade como a *consagra*. É impossível encontrar alguma coisa semelhante na tradição católica.

O contraste com a Nova Espanha não pode ser maior. A evangelização foi a justificativa da conquista e, mais tarde, da dominação espanhola e portuguesa. A conversão dos infiéis não só é uma idéia cristã como — talvez de forma mais acentuada — muçulmana. O Islã utilizou, desde seu nascimento, a conversão por meio das armas e pela dominação. Espanha e Portugal surgem no século XVI impregnados de islamismo e, portanto, não seria exagerado ver na conquista e evangelização da América uma empresa na qual o *temple* muçulmano não foi menos determinante que a fé católica. Quem tenha vivido na Índia percebe imediatamente as semelhanças e diferenças entre a dominação islâmica, a portuguesa e a inglesa. Muçulmanos e portugueses destruíram os templos hindus com a mesma fúria com que Cortés derrubou os ídolos do Gran Teocalli; sobre essas ruínas e às vezes com as mesmas pedras, levantaram belas mesquitas e catedrais. Os ingleses respeitaram os cultos nativos e seus templos: interessava-lhes sobretudo a administração do Império. Resultados: as igrejas de Goa, as mesquitas de Déli e a estação ferroviária de Bombaim.

Cada sociedade, ao se definir, define as outras. Essa definição assume quase sempre a forma de uma condenação: o *outro* é um ser fora da lei. A dualidade da Antiguidade: helênicos/bárbaros; na Idade Média como uma condenação precisa sobre a Antiguidade: pagãos/cristãos. Desde o século XVIII a dicotomia medieval se transforma na dualidade moderna: civilização/barbárie. A palavra *civilização* teve um vocábulo precursor que lhe abriu caminho. A partir do século XVI aparece um novo termo definido pela primeira vez por Erasmo de Rotterdam em

um pequeno tratado: *De civilitate morum puerilium*. Logo houve, diz Norbert Elias, uma *civilité* francesa, uma *civilità* italiana, uma *civility* inglesa e até uma *Zivilität* alemã.[4] Elias não menciona nenhuma *civilidad* espanhola, apesar de que o vocábulo já aparece em Nebrija. O motivo me parece claro: a palavra não foi de uso comum. O *Diccionario de autoridades* observa que a palavra tem dois sentidos: *sociabilidade, urbanidade, polícia* e também *miséria, mesquinharia, ruindade*. Esta última acepção era a mais popular. Ao se referir à voz *civil*, o mesmo *Diccionario* esclarece que, embora em seu significado lato "queira dizer urbano, cortês, político (...), nesse sentido não tem uso e somente se emprega para significar desestimável, mesquinho e de baixa condição". Corominas indica que em castelhano a palavra *civil* se usou no sentido oposto a *cavalheiro* e designou 'gente menor', sem nobreza. A oposição original se situou entre *militaris*, próprio do cavalheiro, e *civilis*, vilanesco, próprio do não cavalheiro.[5] Assim, até o século XVIII *civilidade* teve na Espanha e em seus domínios um sentido pejorativo contrário ao do resto da Europa.

A peculiar significação de civilidade em castelhano é um exemplo da persistência das características pré-modernas em nossa cultura. *Civilidade* é uma palavra cortesã e distingue o aristocrata que vive na corte, como civilizado é uma palavra burguesa que define o homem ilustrado e progressista. Na Espanha, embora existisse uma sociedade cortesã, as palavras-chave foram outras e todas impregnadas de noções militares e religiosas. As hierarquias sociais podiam ser traduzidas em valores religiosos: honra era sinônimo de pureza de linhagem e pureza de linhagem possuía uma conotação religiosa. As idéias de pureza e impureza são essencialmente religiosas, como se vê no exemplo das castas da Índia. No caso da Espanha, sem dúvida por influência dos séculos de convivência e luta com o Islã, estas idéias não só se referem à linhagem como à função guerreira e senhorial. A palavra 'eixo', que definia e justificava a ação histórica da Espanha e a existência de seu Império, foi *evangelização*. Mas evangelização

4. Norbert Elias, *La civilisation des moeurs*, Paris, 1973.
5. J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Berna, 1954.

entendida como conversão até mesmo por meio de guerra santa. A dicotomia medieval paganismo/cristianismo encontrou na Nova Espanha maior força e atualidade que na metrópole: o catolicismo/os *outros* (índios idólatras, cismáticos prostestantes, mouros, judeus e judaizantes). Esta dualidade era conseqüência de uma linha divisória rigorosa: uma ortodoxia. Por sua vez, a ortodoxia exigia, como a mão necessita simultaneamente da régua e da espada, uma Igreja e um Estado. Também nisso a Espanha se diferenciou, ao romper da modernidade, dos outros Estados europeus. Em todos eles cresce o poder central e em todos eles, de uma maneira ou de outra, continua a identificação entre duas realidades que até a Idade Média tinham tido uma vida independente: o Estado e a Nação. Mas nenhum dos Estados-nações se identificou tão completamente como a Espanha com uma religião universalista.

A ortodoxia hispânica se alimentou do neo-escolasticismo de Suárez e seus discípulos. Existe uma clara ligação, diz Morse, entre o neotomismo e a sociedade patrimonial novo-hispânica. Embora esta doutrina tenha sido pensada para a Europa do século XIII, em sua nova versão espanhola adaptou-se às mil maravilhas à Nova Espanha, talvez melhor que ao mundo europeu. O neotomismo considera a sociedade "um sistema hierárquico no qual cada pessoa e grupo servem a um propósito de ordem geral e universal que os transcende". A sociedade não é um conjunto de átomos individuais, como a filosofia política da Idade Moderna, mas uma associação de subsociedades e subgrupos. O sistema é hierárquico e a hierarquia não é um produto do contrato social: pertence à ordem do universo e da natureza. Esta ordem hierárquica oferece um princípio reitor capaz de endireitar as injustiças, os abusos e as distorsões: um soberano aceito por todos. A autoridade do príncipe se origina no povo; contudo, o príncipe não é responsável diante da sociedade, mas sim perante Deus. O neotomismo era uma filosofia destinada a dar uma justificação lógica e racional à revelação cristã; por sua vez, a pregação e a defesa da revelação cristã eram o fundamento do Império espanhol. A ortodoxia religiosa era a base de sustentação do sistema político.

A universalidade da ortodoxia católica se bifurcava na dupla universalidade da Igreja e da monarquia. Estas núpcias da idéia com o poder político são profundamente antimodernas: as democracias dos séculos XIX e XX são sistemas que não postulam nenhuma ideologia que esteja mais além da discussão e da crítica. Melhor dizendo, a única ideologia do estado moderno, pelo menos teoricamente, é a de garantir a coexistência e a livre discussão e crítica de todas as idéias. A ortodoxia do Estado burguês é a ausência de ortodoxia. Assim, o Estado moderno se funda num princípio exatamente contrário ao que regia a Nova Espanha e, também, ao que hoje inspira às sociedades comunistas. A completa fusão entre a idéia e o poder é a raiz das 'missões' históricas de uma e outras. A raiz e a justificação de seu expansionismo é de signo diferente ao do imperialismo capitalista: evangelização para Espanha e proselitismo revolucionário para as segundas. A contradição que corrói as ideologias universalistas e acaba sempre por desmembrá-las consiste no seguinte: essas ideologias transcendem ideal mas não realmente as entidades sociais particulares que chamamos nações, classes, povos e grupos étnicos e culturais. Hoje existem tantos 'socialismos' quanto nações 'socialistas'. O caso da Nova Espanha também é exemplar nesse sentido: no seio de um grande universalismo filosófico, político e religioso — o catolicismo imperial hispânico —, apareceu o particularismo *criollo*. O nacionalismo mexicano, como vou mostrar mais adiante, nasceu à sombra de um universalismo duplo: o humanismo cristão e o sincretismo jesuíta.

A imparcialidade ideológica do Estado liberal e sua tolerância a todas as religiões e opiniões têm sua contrapartida em sua atitude diante das particularidades. A universalidade do Estado burguês está fundada na da razão ou, mais exatamente, na pretensão da universalidade do racionalismo. É um universalismo vazio, por assim dizer, já que não tem conteúdo algum nem propõe esta ou aquela versão do universo, esta ou aquela opção vital. Muito bem, a razão é um método ou uma forma. O exemplo mais perfeito e radical do segundo é o racionalismo platônico. Ele é contemplativo: o sábio *vê* as idéias e suas manifes-

tações — as formas. Esta conexão entre forma e idéia explica, também, a natureza geométrica da concepção platônica e sua índole antidemocrática e não-histórica. Por outro lado, o racionalismo moderno tem sido sobretudo um método, não uma geometria fora do tempo, quer dizer, tem sido uma crítica e uma autocrítica. Daí que seja inseparável da democracia, do Estado laico e da idéia de progresso. Ao se transformar na ideologia do mundo moderno, o racionalismo burguês não se transformou em uma religião nem em uma pseudo-religião como o marxismo no século XX. Embora inimigo das antigas tradições e particularidades culturais, sozinho teria sido impotente para destruí-los, como antes foi o racionalismo greco-romano. Contudo, sempre contou com um aliado que aquele não teve: a técnica fundada na ciência moderna. Ela tem sido o agente de destruição do que chamamos a *alma* ou o *gênio* dos povos, quer dizer, de suas maneiras de viver e morrer, de sua cozinha e sua visão do além-mundo. Os antigos conquistadores edificavam uma mesquita ou catedral sobre as ruínas dos templos dos vencidos; os imperialismos modernos constroem fábricas e centros de comunicação. Edifícios desalmados. O contraste com a Espanha é notável e revela uma vez mais a singularidade de sua história: o universalismo religioso, filosófico e político da Nova Espanha não tolerava as heresias nem a desobediência à autoridade do monarca e seus representantes, mas aceitava todas as particularidades.

Se das formas e estruturas sociais e políticas passamos à composição da população da Nova Espanha, a realidade não é menos complexa e estreita. Na base, os índios; no topo, os espanhóis e *criollos*. Jacques Lafaye observa que a divisão dos índios em dois grandes grupos corresponde à grande divisão da Mesoamérica antes da conquista: os nômades e os sedentários.[6] Ao contrário do que ocorreu com os sedentários, as tribos nômades não perderam bruscamente sua cultura e conservaram durante muito tempo suas crenças religiosas e seus *chamanes*. Os sedentários, atados à terra e à mineração, foram os que sofreram

6. Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl et Guadalupe*, Paris, 1973. (Ed. em espanhol, FCE, 1979.)

mais profundamente o desgarramento da conquista. A sociedade mesoamericana, na chegada dos espanhóis, vivia um período de guerras contínuas, iniciado provavelmente séculos antes, na caída de Teotihuacan. A derrota militar e a escravidão que se seguiu não podiam ser novidade para os índios; a verdadeira e terrível novidade foi a destruição de sua civilização. A mudança do sistema social, político e religioso foi total. Essa mudança começou com a demolição dos templos e monumentos religiosos e a aniquilação física dos dois grupos dirigentes: a aristocracia e a casta dos sacerdotes e *chamanes*. A destruição dos templos, das estátuas e das pinturas foi a abolição dos símbolos; a exterminação da casta sacerdotal, a extirpação da memória e da consciência dos vencidos.

O triunfo militar dos espanhóis foi visto como uma mudança religiosa: os deuses índios desapareceram no horizonte mítico de que fala o poema de Quetzalcóatl. Mas uma sociedade que acredita no tempo cíclico vê o fim de um ciclo como o começo de outro. A porta por onde saem as divindades serve de entrada a outras. Outras? A fuga dos deuses índios foi seu regresso com outros nomes. A conquista deixou as massas índias na orfandade espiritual. Essa situação de total vazio psíquico tornou possível sua conversão ao cristianismo: o batismo significava a possibilidade de pertencer à nova ordem religiosa, jurídica e política da Nova Espanha. O batismo abria as portas de ingresso na nova sociedade e, ao mesmo tempo, as de volta ao antigo mundo do sagrado. Os índios se tornaram cristãos; a divindade cristã e suas virgens e santos se indianizaram. Desde o princípio o cristianismo índio foi um sincretismo popular e instintivo. Um sincretismo que influiu profundamente nas crenças dos *criollos* e mestiços, mas não se pode confundir com as especulações sincretistas posteriores.

O século XVI foi o da evangelização e edificação. Século arquiteto e pedreiro: conventos, igrejas, hospitais, cidades. A arte e a ciência de construir cidades são atos políticos. Uma civilização é antes de tudo um urbanismo; quero dizer, mais que uma visão do mundo e dos homens, uma civilização é uma visão dos homens no mundo e como mundo: uma ordem, uma arquitetura social. Os séculos XVII e XVIII continuam a obra cons-

trutora. Praças, igrejas, municípios, conventos, palácios, colégios: as cidades da Nova Espanha são a imagem de uma ordem que abrangeu a sociedade inteira, o mundo e o além-mundo. Até mesmo hoje, desfiguradas e aviltadas pela indecência de nossa plutocracia, pela megalomania de nossos políticos e pela mesmice de nossos tecnocratas, as cidades mexicanas nos devolvem a fé no gênio de nossa gente. No século XVII, o território se estende, a paz é interrompida às vezes, quando das sublevações dos nômades e as incursões dos piratas. As cidades crescem e aparecem nelas, irmãs gêmeas, o luxo e a cultura. Uma sociedade rica e sensual, mas devota e supersticiosa, uma sociedade obediente ao poder real e submissa às ordens da Igreja, porém sacudida por estranhos delírios ao mesmo tempo fúnebres e luxuriosos.

No século XVII se desenha com maior clareza a divisão dual no topo da sociedade. O poder político e militar era espanhol; o poder econômico, *criollo*; o poder religioso tendia a se repartir entre uns e outros. Difícil equilíbrio que não foi rompido senão até a Independência. O ressentimento dos *criollos* diante dos espanhóis, já visível no século XVI, se acentua no século XVII. O *criollo* se sentia fiel súdito da Coroa e, ao mesmo tempo, não podia esconder de si próprio sua situação de inferioridade. A burocracia espanhola o desdenhava: ele era espanhol e não o era. Havia a mesma ambigüidade diante da terra onde nascera e na qual seria enterrado: era sua e não era. Contínua oscilação: eles eram como índios, daqui e, como os espanhóis, de lá. O patriotismo *criollo* era contraditório: amor à terra de ultramar e amor à terra natal. No século XVII esses sentimentos não se expressavam em termos políticos, mas tinham, isso sim, uma coloração afetiva, religiosa e artística.

Os mestiços duplicavam a ambigüidade *criolla*: não eram nem *criollos* nem índios. Rejeitados por ambos os grupos, não tinham lugar nem na estrutura social nem na ordem moral. Diante das morais tradicionais — a hispânica fundada na honra e a índia na natureza sacrossanta da família —, o mestiço era a imagem viva da ilegitimidade. Do sentimento da ilegitimidade brotavam sua insegurança, sua perpétua instabilidade, seu ir e vir de um extremo a outro, da coragem ao pânico, da exaltação à

apatia, da lealdade à traição, Caim e Abel numa mesma alma, o ressentimento do mestiço o levava ao niilismo moral e à abnegação, a caçoar de tudo e ao fatalismo, à brincadeira e à melancolia, ao lirismo e ao estoicismo.

Numa sociedade na qual a divisão do trabalho coincidia mais estritamente que em outras com as hierarquias sociais, o mestiço era, literalmente, um homem sem ofício nem benefício. Verdadeiro pária, seu destino eram as profissões duvidosas: da mendigação à bandidagem, da vagabundagem à vida de soldado. Nos séculos XVII e XVIII a delinqüência era recrutada entre os mestiços; no século XIX, foram acolhidos pela polícia e pelo Exército. Carreira fulgurante: bandido, policial, soldado, guerrilheiro, caudilho, líder político, universitário, chefe de Estado. A ascensão dos mestiços deve-se não só a razões de ordem demográfica — embora já sejam a maioria da população mexicana —, mas também à sua capacidade para viver e sobreviver nas circunstâncias mais adversas: arrojo, fortaleza, habilidade, firmeza, inteligência, soltura, astúcia, inventiva. Além disso há outra razão de ordem existencial: entre todos os grupos que compunham a população da Nova Espanha, os mestiços eram os únicos que realmente encarnavam aquela sociedade, eram seus verdadeiros filhos. Não eram, como os *criollos*, uns europeus que desejavam se arraigar numa terra nova; muito menos eram, como os índios, uma realidade dada, confundida com a paisagem e o passado pré-hispânico. Eram a verdadadera *novidade* da Nova Espanha. E mais, eram aquilo que a fazia não só nova, mas também *outra.* Mas no século XVII a influência mestiça só começava. Os mestiços e mulatos que aparecem nos vilancicos de sóror Juana são personagens pitorescos, na verdade cômicos.

3. SINCRETISMO E IMPÉRIO

A política religiosa do século XVI diante da civilização índia foi a da *tabula rasa*. Os primeiros missionários queriam salvar os índios, não seus ídolos nem suas crenças. O interesse de um Bernardino de Sahagún pela antiga religião dos índios não implicava nem aceitação nem tolerância de seus mitos. Quando Sahagún percebe que existe uma semelhança entre os ritos índios e os cristãos — por exemplo, a comunhão com fungos alucinógenos, a confissão e o canibalismo ritual —, se apressa em denunciá-la como ilusória: é uma treta do demônio. A atitude dos missionários diante das religiões e das crenças índias pode ser condensada na expressão de Robert Ricard: 'política de ruptura'. Mas era difícil ignorar a religião índia e a analogia de muitos de seus ritos com o cristianismo. Também difícil era esquecer que por virtude da graça o gênero humano tinha um conhecimento natural da divindade.

Outro tema muito debatido foi o da pregação do Evangelho no Novo Mundo. Jacques Lafaye cita a opinião de Solórzano Pereira em sua *Política indiana*: a conversão dos índios fora reservada por Deus aos monarcas espanhóis, seus ministros e vassalos, já que "antes da nossa chegada os Evangelhos não tinham entrado no Novo Mundo".

Por outro lado, o frade agostiniano Antonio de la Calancha pensava que um pouco antes da destruição do templo de Jerusalém, quer dizer, setenta e dois anos depois da morte de Cristo, o Evangelho fora pregado nas Índias Ocidentais, provavelmente por Santo Tomás. Isso explicava as semelhanças entre algumas crenças dos índios americanos e o cristianismo. Não é possível acompanhar aqui as fases dessa polêmica. Direi somente que no século XVII se opera uma mudança radical. A política de *tabula*

rasa é sucedida pelo que se poderia chamar de política da ponte: estabelecer uma via de comunicação, mais sobrenatural do que natural, entre o mundo indígena e o cristão. O novo sincretismo, diferente do sincretismo popular das massas índias, não se propunha a indianizar o cristianismo, mas buscar no paganismo pré-figurações e signos do cristianismo.

O sincretismo do século XVII foi obra de teólogos e historiadores da Companhia de Jesus e de intelectuais próximos a ela, como Carlos de Sigüenza y Góngora. A política dos jesuítas na Nova Espanha era nada mais do que parte de sua estratégia geral em outras regiões do mundo, sobretudo na China. O núcleo espiritual e intelectual dessa estratégia era uma visão da história do mundo como a paulatina revelação de uma verdade universal e sobrenatural. A totalidade dessa verdade eram o cristianismo e a paixão de Jesus, mas, em outras partes do mundo e em outras épocas, o mesmo mistério se manifestara, não plenamente mas por meio de signos, sinais e prodígios coincidentes. O sincretismo dos jesuítas do século XVII se podia comparar com a política de São Paulo: o Apóstolo universalizou a doutrina de Jesus cortando o cordão umbilical que unia a Igreja de Jerusalém — dominada por Santiago, o irmão de Jesus — ao judaísmo. A faca de São Paulo foi o helenismo. O sincretismo dos jesuítas também foi uma tentativa de universalização, só que num âmbito mais vasto que o Mediterrâneo. Os instrumentos dessa universalização foram as antigas crenças e práticas da Índia, China e México. Como um exemplo notável com o qual economizo aqui uma longa exposição, lembrarei a famosa *Controversia de los ritos* a propósito do ritual confuciano. Para afirmar sua posição perto do Filho do Céu, os jesuítas sustentavam que as cerimônias que faziam parte do culto aos antepassados — centro do sistema de Confúcio — não eram incompatíveis com as crenças cristãs. A política sincretista da Companhia de Jesus encontrou a oposição dos dominicanos e franciscanos, que conseguiram a condenação papal dessas opiniões.

O outro risco que corriam os jesuítas era o de provocar a desconfiança e até mesmo a inimizade dos Estados nacionais, como ocorreu um século mais tarde com os Bourbons. Se o

universalismo da Companhia de Jesus podia se chocar com a política dos Estados absolutistas, seu sincretismo podia alimentar ou inspirar tendências nacionalistas e separatistas no seio desses mesmos Estados. Foi o que aconteceu na Nova Espanha. O século XVII é o do despertar do espírito *criollo*. Já observei os limites de seu patriotismo e sua ambigüidade diante dos dois mundos: o índio e o espanhol. No século XVII a singularidade *criolla* — para não empregar essa palavra equívoca, nacionalismo — se expressou em criações artísticas e em especulações filosóficas e religiosas nas quais aparece, mais ou menos velada, a imagem da *Nova* Espanha com a *Outra* Espanha. Confusamente, o *criollo* se sentia herdeiro dos dois Impérios: o espanhol e o índio. Com o mesmo fervor contraditório com que exaltava o Império hispânico e detestava os espanhóis, glorificava o passado índio e desprezava os índios. Essa contradição não era percebida claramente pelos *criollos*. Um preconceito aristocrático lhes impedia de ver nos índios vivos os descendentes do México-Tenochtitlan; para eles, o Império asteca fora uma sociedade de guerreiros governada por monarcas sábios e prudentes. O próprio fato de chamar o Estado-cidade asteca de Império revela até que ponto era equívoca a idéia que tinha o século XVII do mundo indígena. A imagem de Roma se confundia com a do México-Tenochtitlan.

Os sonhos e as aspirações dos *criollos* — sua necessidade de criar raízes na terra mexicana e sua fidelidade à Coroa espanhola, sua fé católica e a ânsia de legitimar sua presença num mundo que acaba de ser batizado — jamais poderiam ter sido formulados nem expressados sem a Companhia de Jesus. O despertar do espírito *criollo* coincidiu com a ascensão dos jesuítas, que desalojaram os franciscanos e os dominicanos e se transformaram na ordem mais poderosa e influente da Nova Espanha. Os jesuítas não só foram os mestres dos *criollos* como também seus porta-vozes e sua consciência. A conjunção entre as aspirações *criollas* e a grande tentativa jesuíta de unificação mundial produziu obras insólitas e extraordinárias — tanto na esfera das crenças religiosas como nas da arte e da história. O sincretismo jesuíta, unido ao nascente patriotismo *criollo*, não só modificou a atitude tradi-

cional diante da civilização índia como provocou uma espécie de ressurreição desse passado. Nessa ressurreição a influência do humanismo clássico também foi capital: por uma operação de analogia histórica, a erudição e a imaginação do século XVII romanizaram o México-Tenochtitlan. A ressurreição do mundo asteca foi sua transfiguração no espelho imperial do humanismo. O México-Tenochtitlan foi uma Roma americana; como a latina, primeiro sede de um império pagão e depois de um cristão. Na imagem da imperial Cidade do México se podiam contemplar tanto o patriotismo *criollo* quanto o sonho jesuíta de um universalismo cristão que abraçasse todas as sociedades e culturas.

A tentativa jesuíta deve ser vista dentro da perspectiva da Contra-Reforma e, também, como parte da expansão européia na Ásia e na América. O descobrimento da América, o continente desconhecido, e o da China, a civilização desconhecida, produziram uma crise na teologia católica e na consciência dos missionários. Na América milhões de homens haviam sido alijados, durante mil e quinhentos anos, da graça do batismo. As novas terras e os novos homens punham em dúvida um versículo do Evangelho no qual Cristo ressuscitado aparece aos Apóstolos e lhes ordena ir por *todo* o mundo e pregar a doutrina a *todas* as criaturas (São Marcos, XVI, 15). As soluções dadas a esse enigma — Sahagún o qualificava de *injúria* — foram numerosas e engenhosas. Os franciscanos adotaram a doutrina de Joaquín de Flora sobre a interpretação espiritual ou alegórica do Evangelho.[1] Outros teólogos, entre eles a maioria dos jesuítas, sustentaram que nas crenças antigas dos índios já havia vislumbres da verdadeira fé, fosse por graça natural ou porque o Evangelho fora pregado na América antes da chegada dos espanhóis, e os índios ainda conservavam lembranças confusas da doutrina. No século XVII, esta crença se estendeu e firmou-se. Era uma opinião, como se viu mais tarde no argumento de frei Servando Teresa de Mier a favor da independência, que implicitamente minava o principal fundamento da dominação espanhola na América: a evangelização.

---

1. *Cf.* Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl et Guadalupe*, Paris, 1973.

O descobrimento da civilização chinesa confrontava os missionários com outro enigma: uma sociedade que em muitos aspectos era superior à cristã e que, apesar disso, era governada por uma burocracia de intelectuais ateus, os mandarins. Impressionou particularmente os jesuítas a natureza ao mesmo tempo hierárquica e pacífica do Império chinês; viram nessa sociedade, apesar de sua vastidão e da complexidade de suas instituições, um exemplo de harmonia social fundado não tanto na força da autoridade como na sábia organização política e moral. A ética confuciana era uma cadeia de lealdades e obrigações mútuas que iam do superior ao inferior. O culto aos antepassados, ao chefe de família e ao imperador era a tripla manifestação de um mesmo princípio, e esse princípio não era outro que o da religião natural. Os jesuítas acreditavam que, se conseguissem converter o imperador, não seria difícil depois, pela própria dinâmica do sistema, converter os mandarins e o povo inteiro. Toda a sua política em torno do imperador K'ang-hsi tinha esse propósito: era preciso encontrar um ponto de união entre o cristianismo e o confucionismo. Para conseguir "a absorção e a integração da cultura chinesa era necessário demonstrar", diz D.P. Walker, "que os livros atribuídos a Confúcio e os outros livros clássicos dos chineses eram compatíveis com a ética cristã, o monoteísmo e a religião natural".[2]

A fonte do sincretismo jesuíta se encontra, embora pareça estranho, no hermetismo neoplatônico renascentista. Esse movimento estava impregnado de filosofia antiga e racionalismo, ciência e magia. Um de seus componentes intelectuais e afetivos eram as doutrinas do chamado *Corpus hermeticum.* Com esse nome se designa o conjunto de textos que compreendem as revelações e discursos de Hermes Trismegisto, uma figura fabulosa que se acreditava ser anterior a Platão e contemporânea de

2. D.P. Walker, *The ancient theology,* Cornell University Press, 1972. Na seleção que fez Jonathan D. Spense dos textos de K'ang-hsi (*Emperor of China, self portrait of K'an-shi,* Nova York, 1974) podemos ver a atitude, como aquela do gato que brinca com os ratos, do grande monarca chinês com os jesuítas e seu inimigo, o núncio papal. Indico, por último, o livro de Etiemble, *Les jésuites en Chine,* Paris, 1976.

Moisés. Em 1460 um bizantino vendeu a Cosme de Médicis um manuscrito que continha a maioria dos tratados que compõem o *Corpus hermeticum.* Embora Cosme tenha encarregado a tradução de Platão a Marsilio Ficino, ordenou-lhe que deixasse a obra do filósofo grego e traduzisse de imediato as revelações de Hermes Trismegisto. Não devemos estranhar a atitude de Cosme e a obediência de Ficino: ambos seguiam uma tradição que remontava a vários Pais da Igreja, como Lactâncio e Clemente de Alexandria. Para esta tradição Platão se inspirara na doutrina de Hermes: traduzir Hermes era voltar à fonte original. Nos capítulos dedicados a *Neptuno alegórico (Netuno alegórico)* e a *Primero sueño*, volto a falar sobre isso.

Duas correntes adversárias nascem do hermetismo renascentista. Uma vai de Ficino e Pico de la Mirandola a Cornélio Agrippa, Giordano Bruno e Tommaso Campanella, se estende por toda a Europa, inspira as Academias francesas, o mágico elisabetano John Dee e o movimento dos rosa-cruzes na Alemanha.[3] Por meio das seitas ocultistas e libertinas dos séculos XVII e XVIII esta corrente entronca, de um lado, com o movimento socialista, especialmente com Fourier, e de outro com o pensamento poético moderno — dos românticos à poesia contemporânea. A religião dos astros de Bruno e Campanella é a origem comum do socialismo e da teoria da correspondência universal, sustentada pelos primeiros românticos alemães e ingleses, Nerval e Baudelaire, os simbolistas, Yeats e os surrealistas. A sociedade dos astros é o duplo arquétipo da sociedade política e da sociedade da linguagem. Na primeira, liberdade e necessidade se resolvem num acorde harmônico que se chama justiça; na segunda, esse mesmo acorde é a analogia poética, o sistema de correspondências universais.[4] A outra tendência, representada sobretudo pelos jesuítas, tratou de reconciliar as religiões não-cristãs com o catolicismo romano. Embora a fonte imediata do

3. *Cf.* os livros de F.A. Yates sobre o hermetismo, particularmente *Giordano Bruno and the hermetic tradition*, Londres, 1964, e *The rosicrucian enlightenment*, Londres, 1972. (Edição em espanhol, FCE, 1981.)

4. Dediquei um livro ao tema: *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

sincretismo dos jesuítas tenha sido o hermetismo renascentista, já observei que havia um antecedente na atitude de alguns Pais da Igreja diante dos filósofos pagãos. Profundamente interessado nos trabalhos dos jesuítas na China, Leibniz elogiava, em sua correspondência ao padre Joaquín Bouvet, o célebre missionário Matteo Ricci (Li Ma-tou) "por haver seguido, em sua interpretação de Confúcio e suas doutrinas, o exemplo dos Pais da Igreja com Platão e os outros filósofos".

A grandiosa tentativa da Companhia de Jesus, se tivesse dado certo, teria consumado a unidade das diferentes civilizações e culturas sob o signo de Roma. O extraordinário, sobretudo sob um ponto de vista religioso, é a mistura desconcertante de piedade e cálculo, de fé e maquiavelismo. Os jesuítas tentaram converter os chineses não mediante a evangelização dos camponeses, os artesãos ou os comerciantes, mas por meio da conversão do imperador e sua corte. A perspectiva dessa tentativa de conversão mundial não desembocava no reino de Deus, quer dizer, no fim deste mundo, como no profetismo franciscano do século XVI, e sim no movimento ascendente da história universal. Esse movimento, dirigido ou não pela Providência, é o da história profana. A síntese dos jesuítas, embora inspirada por motivos religiosos, encerrava um paradoxo que, sem outro remédio, só podemos chamar de demoníaco. É o mesmo que anima hoje sua política diante do comunismo: a Igreja se salva, mas o cristianismo se perde. O fantasma de Constantino — a velha tentação de unir numa única realidade o Templo e o Palácio — não deixou de perverter o catolicismo romano e, especialmente, a Companhia de Jesus. Heranças de Roma e Bizâncio. Não é de estranhar que, no século XVII, o local escolhido para a realização dessa idéia fosse precisamente um grande império universal: a China da dinastia Ch'ing. Tampouco o é o fato de que o outro teatro de experiências tenha sido a terra do antigo Império mexicano.

Já afirmei que por uma operação de analogia se haviam projetado no Estado asteca os atributos da Roma imperial. Esta imagem, elaborada primeiro por alguns historiadores influenciados pelo humanismo clássico, no século XVII se transformou no

padrão das mais arriscadas especulações. Extraordinária conjunção que foi também uma espécie de tripla rima histórica: o humanismo, a teologia jesuíta e as aspirações da aristocracia *criolla* da Nova Espanha. No século XVII, à sombra do sincretismo dos jesuítas, nasce um projeto que só desaparecerá na segunda metade do século XIX: a fundação, na América setentrional, de um Império mexicano, duplo herdeiro do espanhol e do asteca. Embora não seja esta a ocasião de nos ocuparmos da sorte que teve essa idéia no século XVIII e na primeira metade do século XIX, não resisto à tentação de fazer, de passagem, algumas reflexões.

A tentativa imperial, apesar de sua pretensão de universalidade, ignorava uma particularidade na qual residia precisamente a originalidade da nova sociedade. Essa particularidade era constituída pelo grupo dos mestiços. O projeto de Império mexicano resolvia a contradição *ideal* entre o México pré-colombiano e a Nova Espanha, mas não resolvia a contradição *real* entre os *criollos* e os mestiços. O Império era uma universalidade à qual não tinham acesso os segundos. Por isso a realidade fez em pedaços o projeto imperial. O primeiro golpe foi a expulsão dos jesuítas por Carlos III, conseqüência da oposição entre os interesses do Estado nacional borbônico e o universalismo jesuíta. O segundo golpe foi a guerra da Independência. A expulsão dos jesuítas privou o projeto de seu fundamento teológico e intelectual. A Independência consumou as aspirações separatistas dos *criollos*, mas num sentido contraproducente para eles: os verdadeiros vencedores, como se veria mais tarde, haviam sido os mestiços.

Os *criollos* não puderam resolver a contradição histórica enfrentada pela nação no dia seguinte ao da Independência: a passagem da sociedade novo-hispânica para a nova nação independente exigia, ao mesmo tempo, uma ruptura e uma continuidade. Os *criollos* se dividiram: uns se decidiram pela ruptura, quer dizer, pela república federativa, outros, pela monarquia central. Ganharam, aparentemente, os partidários da federação; contudo, o México continuou sendo, na verdade, um Estado centralista e patrimonialista: não tivemos reis, mas caudilhos e ditadores constitucionais aos quais chamamos de presidentes.

Assim, a guerra da Independência e suas seqüelas — as guerras civis, os caudilhos militares, a invasão americana, a intervenção francesa e o fuzilamento do imperador Maximiliano — acabaram para sempre com os sonhos *criollos* de um Império mexicano, mas não mudaram a realidade profunda do nosso país. Nas mudadas circunstâncias da segunda metade do século XVII, o aparecimento da Virgem de Guadalupe, precisamente no santuário de uma deusa índia, era uma confirmação do caráter único e singular da Nova Espanha. Um verdadeiro *sinal,* no sentido religioso com que se empregava essa palavra no século XVII, que insinuava uma misteriosa conexão entre o mundo pré-colombiano e o cristianismo. Esse aparecimento era uma consagração do destino da América setentrional e de sua metrópole, a imperial Cidade do México. Não me aprofundarei nesse culto: é tema extenso. A figura de Guadalupe-Tonantzin está gravada no coração do México e é impossível entender o nosso país e sua história se não se entende o que tem sido e é tal culto.

Embora a devoção à Virgem seja anterior ao século XVII — Sahagún já via uma "superfeitiçaria do demônio" no costume que tinham os índios de chamá-la Tonantzin — foi o século *criollo* o que transformou a devoção à Virgem num culto nacional. A segunda metade do século XVII se distinguiu por uma espécie de delírio desse culto. Como se se tratasse de uma variedade piedosa do estilo barroco, se multiplicaram as pinturas, as esculturas e os poemas — para não falar da construção de igrejas e santuários. Sigüenza y Góngora escreveu, em sua honra, *Primavera indiana* e *Glorias de Querétaro;* Sandoval y Zapata dedicou-lhe um soneto memorável no qual compara a metamorfose das rosas na imagem da Virgem com a da fênix:

> Más dichosas que el fénix, morís, flores:
> que él, para nacer pluma, polvo muere,
> pero vosotras para ser María.*

---

* Mais felizes que a fênix, morreis, flores:/que ele, para nascer pena, pó morre,/ mas vós para ser Maria (N. do T.).

A Virgem literalmente apaixona os novo-hispânicos. Em 1648 o bacharel Miguel Sánchez, numa obra que comoveu profundamente a Nova Espanha, não vacilou em chamá-la de "a primeira mulher *criolla*". Mas a Virgem foi e é alguma coisa mais e por isso sobreviveu ao projeto histórico dos *criollos*. A Virgem é o ponto de união de *criollos*, índios e mestiços e tem sido a resposta à tripla orfandade: a dos índios porque Guadalupe/Tonantzin é a transfiguração de suas antigas divindades femininas; a dos *criollos* porque a aparição da Virgem transformou a terra da Nova Espanha numa mãe mais real que a da Espanha; a dos mestiços, porque a Virgem foi e é a reconciliação com sua origem e o fim de sua ilegitimidade.

O culto a Guadalupe foi só uma das manifestações do sincretismo do século XVII. Outra foi a demonstração de que o Evangelho fora pregado antes da chegada dos espanhóis por ninguém menos que o apóstolo Santo Tomás, conhecido entre os índios com o nome de Quetzalcóatl. O sábio don Carlos de Sigüenza y Góngora — um ex-jesuíta que durante toda a sua vida tentou, em vão, entrar para a Companhia — foi um dos que com a maior erudição e audácia intelectual se esforçou para conhecer e exaltar o passado índio. Entre as obras de Singüenza y Góngora — nunca lamentaremos o suficiente a dispersão e desaparecimento de vários de seus textos, sua biblioteca e as antiguidades mexicanas que colecionara — encontra-se uma da qual só sobrou o título: *El fénix de Occidente, el apóstol Santo Tomás, encontrado en el nombre de Quetzalcóatl entre las cenizas de las antiguas tradiciones preservadas en las piedras, en los teomoxtles toltecas y teochichimecas y en los cantares mexicanos.* Por sorte, temos as anotações de outro jesuíta amigo de Sigüenza y Góngora, o português Manuel Duarte. A dissertação do sábio mexicano não foi, tudo indica, mais do que um arranjo nas notas que deixou Duarte.[5]

Em 1680, para receber o novo vice-rei da Nova Espanha, don Tomás Antonio de la Cerda, marquês de la Laguna, conde de Paredes, a Cidade do México construiu dois arcos do triunfo, um idealizado por sóror Juana e outro por Sigüenza y Góngora.

---

5. *Cf.* Jacques Lafaye, *op. cit.*

O arco do erudito rompia todos os precedentes. As figuras que enfeitavam esses monumentos barrocos invariavelmente vinham da mitologia greco-romana ou da história antiga; no de Sigüenza y Góngora apareciam as efígies dos imperadores astecas. O título do folheto que contém a descrição da obra é bem explícito: *Teatro de las virtudes políticas que constituyen a un príncipe, advertidas en los monarcas antiguos del Mexicano Imperio.* Itzcóatl, Ilhuicamina, Axayácatl, Moctezuma, Cuauhtémoc e o próprio Huitzilopochtli, que Sigüenza y Góngora considerava também imperador; esses eram os modelos de governo que propunha o *criollo* ao vice-rei espanhol.

Sigüenza y Góngora foi muito amigo de um descendente dos reis de Texcoco: don Juan de Alva Ixtlilxóchitl. Este nobre índio conservava uma coleção de antiguidades que, na época de sua morte, foram herdadas por Sigüenza y Góngora. Apesar de sua paixão pelas antiguidades índias e de sua amizade com Alva Ixtlilxóchitl, o sábio novo-hispânico via com receio os índios. Sua atitude expressa muito claramente a ambigüidade da sua época, dividida entre a admiração pelo Império índio e o temor a seus descendentes. Certa ocasião, para livrar a cidade do perigo das inundações, dirigiu a limpeza de um canal obstruído, próximo a Puente de Alvarado, na Cidade do México, lugar da derrota que haviam sofrido os conquistadores em 10 de julho de 1520 (episódio conhecido como a Noite Triste). Em meio às sujeiras retiradas pelos trabalhadores foram encontradas centenas de figurinhas de barro, todas representando espanhóis e decapitadas ou com uma linha vermelha no pescoço ou no lugar do coração. O erudito imediatamente comunicou ao vice-rei e ao arcebispo — o temível Aguiar y Seijas — seus achados e lhes advertiu que esses objetos de superstição eram uma prova evidente de que os índios não gostavam dos espanhóis e de que estavam dispostos a fazê-los sofrer as mesmas coisas que haviam sofrido Cortés e seus companheiros durante a Noite Triste.[6] Anos mais tarde, durante os tumultos de 8 de junho de 1692, Sigüenza y

6. *Cf.* Irving A. Leonard, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Mexican savant of the XVII century,* Berkeley, 1929.

Góngora arriscou sua vida e salvou de um incêndio os arquivos da Administração.

Foi um ato de heroísmo e amor à história de sua gente. Ao mesmo tempo, o sábio novo-hispânico escreveu um relato desses distúrbios no qual culpa os índios e as *castas* pelo sucedido. Sigüenza atribuía a rebelião não à opressão dos espanhóis nem à incompetência das autoridades e à escassez de milho, mas à malevolência dos índios e ao excesso de pulque. A figura de Sigüenza y Góngora, admirável e contraditória, é uma imagem do que era a Nova Espanha em fins do século XVII. Nesse mundo nasceu e viveu sóror Juana Inés de la Cruz. Se a arquitetura é a arte que melhor manifesta o caráter e as tendências de uma sociedade, a Nova Espanha foi uma vasta praça na qual se enfrentavam e confrontavam o palácio, o município e a catedral: o príncipe e sua corte; o povo em sua pluralidade de hierarquias e jurisdisções; a ortodoxia religiosa. Fora da praça, três outras construções: o convento, a Universidade e a fortaleza. O convento e a Universidade eram os centros do saber; a fortaleza defendia a nação do exterior. Mas o convento e a Universidade também eram fortalezas: não defendiam a Nova Espanha dos piratas e nômades, mas do tempo. A neo-escolástica fizera uma praça forte de cada cela e classe. O inimigo era a história, ou seja, a forma que o tempo histórico assumiu na Idade Moderna: a crítica. A Nova Espanha não estava feita para mudar, mas para durar. Construção que aspirava a intemporalidade, seu ideal não era a mudança nem sua conseqüência moderna: o culto ao progresso. Seu ideal era a estabilidade e a permanência; sua visão da perfeição era imitar, na terra, a ordem eterna. Numa sociedade dessa índole, a crítica se concebia como uma volta ao princípio, ou seja, como uma crítica das infrações e desvios dos princípios que fundavam a sociedade, não como uma crítica desses princípios.

A Idade Moderna foi a negação das idéias e crenças que inspiraram a Nova Espanha. A Idade Moderna nasceu como um movimento de crítica radical. Crítica dos próprios princípios e não das imperfeições do homem e das instituições; daí que a crítica seja vista como a mãe das mudanças e o princípio que põe em marcha a história. Mas antes de se transformar na religião da

crítica e da mudança, a Idade Moderna começou por ser a crítica da religião: a Reforma. Só que a crítica da Reforma, ao contrário daquela dos filósofos no século XVIII, não foi anti-religiosa, mas profundamente religiosa. Aqui aparece a diferença que opõe a Nova Espanha não só ao mundo moderno, mas sobretudo à Nova Inglaterra. As colônias inglesas foram, na sua origem, como as espanholas, sociedades com fundamento religioso. Mas a religiosidade protestante se fundava numa crítica religiosa da religião papista e romana, enquanto a religiosidade dos católicos espanhóis consistia na defesa dessa mesma religião. A Nova Espanha não foi menos religiosa que a Nova Inglaterra, mas, desde seu nascimento, foi uma construção feita para enfrentar a crítica, quer dizer, a história e suas mudanças. A filosofia que justificava sua existência era defensiva: guardiã da fé de Roma, a neoescolástica era também a defensora da Monarquia e do Império.

No século XVII a Nova Espanha era uma sociedade mais forte, próspera e civilizada que a Nova Inglaterra, mas era fechada não só ao exterior como ao futuro. Enquanto a democracia religiosa da Nova Inglaterra se transformou, ao terminar o século XVIII, na democracia política dos Estados Unidos, a Nova Espanha, incapaz de resolver as contradições que levava em seu seio, explodiu e, no século XVIII, desmoronou. Com seus restos, nós, seus descendentes, os mexicanos modernos, construímos nossa morada. A passagem da sociedade tradicional à moderna se fez nos Estados Unidos de um modo natural: a ponte foi o protestantismo. O dilema que se apresentou aos *criollos* mexicanos no dia seguinte ao da Independência era talvez insolúvel: a continuidade condenava a nação à imobilidade e a mudança exigia a ruptura brutal, o desgarramento. Continuidade e mudança não eram termos complementares como nos Estados Unidos, mas antagônicos e irreconciliáveis. O México mudou e essa mudança foi um desgarramento, uma ferida que ainda não cicatrizou.

4. UMA LITERATURA TRANSPLANTADA

No sentido amplo da palavra *cultura,* a Nova Espanha foi uma sociedade culta: não só viveu na plenitude a cultura hispânica — a religião e a arte, a moral e os usos e costumes, os mitos e os ritos —, como a adaptou com grande originalidade às condições do solo americano e a modificou substancialmente. Mas, no sentido mais limitado da palavra — lindando com instrução: produção e comunicação de novidades intelectuais, artísticas e filosóficas — só uma minoria da população podia ser chamada de *culta*; quer dizer, só uma minoria tinha acesso às duas grandes instituições educativas da época, a Igreja e a Universidade. Dessa circunstância provém outra característica: fechada nas academias, universidades e seminários religiosos, a cultura da Nova Espanha era douta e para doutos. Já acentuei a coloração religiosa dessa sociedade; a teologia era a rainha das ciências e em torno dela se ordenava o saber. Outro aspecto curioso era a fusão da tradição cristã e o humanismo clássico: a Bíblia e Ovídio, Santo Agostinho e Cícero, Santa Catarina e a sibila Eritréia.

Rival da Igreja e da Universidade, a corte era também um grande centro de irradiação estética e cultural. A aristocracia tinha suas predileções literárias e artísticas; o gosto dos mecenas e dos grandes senhores dos séculos XVII e XVIII era melhor e mais refinado que o dos nossos políticos e banqueiros. Como hoje os ociosos resolvem palavras-cruzadas e nossos intelectuais redigem manifestos políticos, os cortesãos e clérigos do século XVII brincavam de adivinhar poesias e escreviam décimas e sonetos. A linguagem cortesã é sempre a de um grupo escolhido e tende a se transformar numa fala encoberta e cifrada que só compreendem os iniciados. A literatura cortesã fatalmente tende ao hermetismo, mas seus mistérios não são religiosos nem filosó-

ficos — mas estéticos. O hermetismo cortesão não esconde nenhuma verdade transcendental: preserva o grupo das intrusões da plebe. O gongorismo, ao contrário do simbolismo, foi uma estética aristocrática enquanto o segundo foi, ou quis ser, uma poética de iniciação, um saber secreto que lindava com a revelação religiosa.

Minoritária, douta, acadêmica, profundamente religiosa não num sentido criador, mas dogmático e, finalmente, hermética e aristocrática, a literatura novo-hispânica foi escrita por homens e por eles lida. Houve, naturalmente, exceções e se conservam, por exemplo, discretos poemas de María Estrada de Medinilla (1640). Por isso é realmente extraordinário que o escritor mais importante da Nova Espanha tenha sido uma mulher: sóror Juana Inés de la Cruz. (O outro grande escritor, Ruiz de Alarcón, pertence na verdade ao teatro espanhol de sua época.) Mas o caráter acentuadamente masculino da cultura novo-hispânica é um fato ao qual a maioria dos biógrafos de sóror Juana não atribuiu sua verdadeira significação. Nem a Universidade nem outras instituições de ensino superior estavam abertas às mulheres. A única possibilidade que tinham de penetrar no mundo fechado da cultura masculina era esgueirar-se pela porta entreaberta da corte e da Igreja. Embora pareça surpreendente, os lugares em que os dois sexos podiam unir-se com propósitos de comunicação intelectual e estética eram o locutório do convento e os estrados do palácio. Sóror Juana combinou ambos os modos, o religioso e o palaciano.

Outra característica distintiva da época: a cultura novo-hispânica foi antes de tudo verbal: o púlpito, a cátedra e a tertúlia. Poucos livros se publicavam, quase todos religiosos. As obras de sóror Juana, por exemplo, se editaram na Espanha. A animação intelectual, a paixão e a maneira sutil com que se discutiam pontos de erudição e filosofia não devem nos ocultar o caráter essencialmente dogmático da cultura. A crítica teológica e literária, por mais vivaz e douta que fosse, não era realmente crítica no sentido moderno da palavra: exame dos princípios e dos fundamentos. A Universidade e a Igreja eram as depositárias do saber codificado da época, o saber lícito e não contaminado pela

heresia. Guardiã da ortodoxia, a Universidade tinha como função examinar e discutir os princípios que fundavam a sociedade, mas sem defendê-los. Em certos aspectos, a ortodoxia era mais fechada na Nova Espanha que na metrópole, como se vê no caso da proibição de imprimir romances e livros de ficção. Também o teatro, em certas ocasiões, foi vítima do ciúme de arcebispos e prelados intolerantes. Contudo, a Nova Espanha não foi inteiramente reacionária diante das novas tendências. Irving A. Leonard demonstrou que se liam muitos livros proibidos pela Inquisição.[1] Sigüenza y Góngora revela em seus escritos certo conhecimento de Gassendi, Kepler, Copérnico, Descartes. Além disso, já nessa época, foi profunda a influência do célebre jesuíta alemão Atanasio Kircher.

As literaturas, como as árvores e as plantas, nascem numa terra e nela crescem e morrem. Mas, também à semelhança das plantas, às vezes viajam e criam raízes em solos diferentes. A literatura castelhana viajou no século XVI; transplantada a terras americanas, seu enraizamento foi lento e difícil. O processo de adaptação da literatura castelhana no México e no Peru foi diferente ao do resto da América. Não me refiro unicamente à rapidez com que os vice-reinados da Nova Espanha e do Peru se transformaram em sociedades ricas e complexas, com centros urbanos de primeira magnitude como a Cidade do México e Lima, mas à existência prévia, nos dois países, de altas civilizações. Entre os argentinos e sua terra não se interpõe a sombra impalpável da *outra linguagem*. Essa linguagem se desfez com os ossos daqueles que a falavam: os índios exterminados no século XIX. No México e no Peru, ao contrário, tudo alude às civilizações pré-hispânicas, da mesma forma como as coisas, as plantas e os animais, além dos nomes dos lugares onde se ergueram as nossas cidades.

Mais que uma visão do mundo, uma civilização é um mundo. Um mundo de objetos e, sobretudo, de nomes. Na poesia hispânica, dupla herdeira da antiguidade greco-romana

---

1. *Baroque times in Old Mexico*, The University of Michigan Press, 1959. (Ed. em espanhol, FCE, 1976.)

e do judeu-cristianismo, as uvas não só são o fruto que nos dá o vinho como aludem a duas divindades: Cristo e Baco. Por sua vez, o vinho ocupa o lugar central na convivência coletiva que é a expressão mais alta do Ocidente mediterrâneo: o banquete e a santa missa, o diálogo filosófico e o sacrifício do Filho do Homem. Os antigos mexicanos também possuíam plantas que cumpriam a dupla função da uva, mas basta mencioná-las para percebermos as diferenças: a piteira, o *mescal* e os fungos alucinógenos. Embora da piteira se faça a extração do pulque, uma bebida parecida com o vinho quanto aos seus efeitos embriagadores, as virtudes transfiguradoras e simbolizantes do vinho se concentram sobretudo no *mescal* e nos fungos alucinógenos. No trigo se repete a dualidade do vinho: Ceres e Deméter, Cristo e a sagrada comunhão. No México o lugar do trigo é ocupado pelo milho. Alimento universal gêmeo do pão, o milho era também uma metáfora material — como a hóstia cristã — dos mistérios divinos. Entre os ritos associados ao milho, existe um, recolhido por Torquemada, que impressionou particularmente sóror Juana: durante uma cerimônia que se celebrava no Templo Mayor do México-Tenochtitlan, os devotos comiam pedaços do corpo de Huitzilopochtli, um ídolo feito de várias sementes e empapado em sangue. Essa semelhança com a Eucaristia deve ter parecido aos espanhóis uma coisa ao mesmo tempo alucinante e escandalosa.

Desde seu nascimento a literatura novo-hispânica teve consciência de sua dualidade. A sombra do *outro,* verdadeira linguagem de fantasmas, feita não de palavras, mas de murmúrios e silêncios, já aparece nos poemas dos poetas do século XVI. No século seguinte, como vemos nas loas que precedem *El divino Narciso (O divino Narciso)* e *El cetro de José (O cetro de José)*, um fantasma enfrenta o *outro* e o interroga, mas com propósitos de integração e absorção. No século XIX o fantasma se torna idéia e só no século XX vai encarnar e falar com voz própria. A literatura indígena não podia ser cabalmente compreendida e valorizada nos séculos XVI, XVII e XVIII. Ao traduzir Nezahualcóyoltl, don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl o transforma, dupla infidelidade, num Horácio cristão. O desco-

brimento e a assimilação das artes e literaturas não-ocidentais começa na Europa no século XVIII, ganha ímpeto com o romantismo e culmina na primeira metade do século XX. As mudanças da sensibilidade estética européia abriram para nós, mexicanos modernos, as portas da compreensão das artes e da poesia pré-hispânicas. Esse descobrimento foi relativamente tardio: ainda em 1920 um poeta como Ramón López Velarde era insensível diante da arte indígena. Na verdade, só a partir da minha geração a poesia náuatle começa a influenciar os poetas do México.

Desde o princípio a poesia novo-hispânica se bifurca na corrente culta e na popular ou tradicional. Uma terceira corrente: a literatura edificante, a serviço da evangelização dos nativos. A poesia tradicional penetrou no México com os conquistadores, mas com seus filhos apareceu a poesia cosmopolita. No nosso século XVI convivem romances populares e sonetos renascentistas, canções devotas e tercetos neoplatônicos, letrinhas licenciosas e poemas pastorais que transplantam a *Aminta* de Tasso aos vulcões de Anáhuac e os lagos de Michoacán. Num extremo, poemas de metros curtos e assonantes, próximos do canto e do baile, poesia com raízes na Idade Média e na qual a canção erótica é o modelo do vilancico religioso. No outro extremo, uma poesia italianizante e latinizante, nutrida pela estética do Renascimento tardio e do maneirismo de Sannazaro e Bembo. Duas correntes paralelas mas não inimigas que, ao se enlaçarem, se fecundam. No século XVI, Francisco de Terrazas (1525?-1600?), descendente de um dos conquistadores, representa a direção cosmopolita e conceitual que vem de Garcilaso e Herrera. Foi autor de um poema épico sobre Cortés, que deixou incompleto e na verdade é chato, com alguns sonetos requintados, um deles, memorável, sobre pernas. Diante dessa poesia aristocrática, as canções transparentes de Hernán González de Eslava (1534-1601?). Neste poeta também se manifesta a tendência culta italianizante em alguns poucos sonetos e algumas liras de amor; o resto de sua obra — ou o que dela sobrevive — são vilancicos e canções tradicionais *a lo divino* que lhe deram um lugar especial em nossa lírica.

No prefácio do primeiro tomo de sua antologia *Poetas novo-hispanos,* 1521-1621 (México, 1949), Alfonso Méndez Plancarte cita a opinião de Menéndez Pelayo sobre Bernardo de Balbuena (1561?-1627). Ele o considerava "um dos maiores poetas castelhanos". Talvez seja um exagero, mas não o seria dizer que é um dos mais opulentos e coloridos. Com ele aparece um certo barroquismo, que os críticos espanhóis atribuíram à exuberância da natureza mexicana. Além do fato de a paisagem mexicana na verdade ser sóbria, deve-se procurar a origem da riqueza verbal de Balbuena na história dos estilos, não na natureza sem história. Balbuena é autor de um poema no qual exalta a Cidade do México (*Grandeza mexicana*, 1604), do romance pastoral em verso *Siglo de Oro en las selvas de Erífile* (1608) e do poema épico-fantástico *El Bernardo, o victoria de Roncesvalles* (1624). O resto de sua obra, manuscrita, pereceu entre as chamas do incêndio de Porto Rico, fogo e pilhagem dos holandeses, em 1626. Balbuena era o bispo de Porto Rico e morreu um ano depois desse desastre. Num momento em que os poetas espanhóis cantam a solidão do pastor, elogiam a vida simples da aldeia e execram a das cidades, criadoras da inveja, da ambição, do lucro e da luxúria — tema ao qual volta Góngora uma e outra vez em *Soledades* —, o poema de Balbuena é um louvor à cidade, ao comércio e à vida urbana. A paixão que construiu sobre a água esta maravilha que é a Cidade do México é o *interesse,* "sol que o mundo vivifica (...) oculta força e fonte da vida política", primeiro cimento das cidades e de toda a vida civilizada. O interesse é a origem da cultura, o criador das hierarquias sociais e da necessária desigualdade entre os homens. O regresso à natureza seria o regresso à barbárie e então "em confusão serão todos iguais". É difícil agüentar hoje, completo, um poema de Balbuena, mas essas grandes máquinas verbais contêm passagens que sempre se lêem com prazer.

Um enigma: o agostiniano Miguel de Guevara. Há anos se encontraram, num manuscrito de 1638, vários admiráveis sonetos conceituais, entre eles o famoso "No me mueve, mi Dios, para quererte, el cielo que me tienes prometido..." É Guevara o autor ou simplesmente o copiou? Parece que a se-

gunda opinião tende a prevalecer entre os eruditos. O último poeta que Méndez Plancarte inclui no primeiro tomo de sua antologia é Juan Ruiz de Alarcón (1580?-1639). É um dos grandes poetas dramáticos de nossa língua, mas é o caso de perguntar: podemos chamá-lo de mexicano? Aqui nasceu, de família *criolla*, e aqui estudou; sua obra foi escrita na Espanha e para o palco espanhol. O caso de Alarcón é extremo, não excepcional; a dúvida sobre sua 'mexicanidade' é aplicável aos outros poetas que citei. Quanto ao resto, a história da poesia da Nova Espanha reflete a da metrópole. No século XVI predominam as formas e maneiras renascentistas, aclimatadas em nossa língua por Garcilaso e que com Fernando de Herrera atingem uma espécie de perfeição um pouco artificial e empetecada. Aqui convém dizer que a poesia de Garcilaso e, mais acentuadamente, a de Herrera, são expressões do maneirismo mais do que do amadurecimento do classicismo. Dessa forma, as raízes da poesia mexicana não estão nem na Idade Média nem num impossível 'classicismo' — como acreditava Jorge Cuesta —, mas nesse momento de transição do Renascimento ao Barroco que foi o maneirismo do século XVI. Por meio dos maneiristas Terrazas e Balbuena se dá a passagem à poesia barroca. Duas características do barroco novo-hispânico: não só foi o período mais rico em figuras literárias como o mais longo, pois se estende até meados do século XVIII. Longo e rico, esse período é também poderosamente original. É costume dizer que o barroco mexicano é um capítulo do barroco espanhol que, por sua vez, é um capítulo do barroco europeu. Esta definição apressada esquece o essencial: a imensa originalidade do barroco espanhol — Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Calderón — e dentro dessa originalidade, a nada desprezível de sóror Juana Inés de la Cruz. O tema do barroco, na literatura e na poesia da Nova Espanha, exige uma reflexão à parte.

A crítica moderna se tem esforçado em distinguir entre o estilo barroco propriamente dito e o maneirismo. Trata-se de alguma coisa que não haviam percebido Wölfflin e seus seguidores: entre o Renascimento e o Barroco se interpõe o maneirismo,

um estilo que começa, na Itália, por volta de 1520 e termina ao redor de 1570. Curtius vai mais longe e sugere que se substitua o termo 'barroco', muito ligado a um período histórico determinado, pelo mais geral e expressivo *maneirismo*.[2] Segundo Curtius, o maneirismo é uma tendência que às vezes se apresenta ao longo da história dos estilos: existe um maneirismo grego e outro romano, um medieval e outro moderno. Para o crítico alemão, o barroco não é outra coisa senão uma das expressões que o cíclico maneirismo adota, na Europa e na América, nos séculos XVI e XVII. É provável que Curtius tenha razão, mas poucos o acompanharam em sua tentativa de mudar as denominações dos períodos literários.

Outros autores consideram que o maneirismo, longe de constituir um estilo intermediário entre o renascentista e o barroco, é uma modalidade deste último. Segundo um desses críticos, o maneirismo seria o componente "engenhoso, intelectual e paradoxal do barroco", tal como é representado por Donne, Herbert, Sponde e Quevedo. O outro componente, que o crítico chama *High Baroque,* não é senão o gongorismo de nossos antigos manuais: um modo "decorativo, exclamatório, extravagante, tipificado por Crashaw, Marino, D'Aubigné, Góngora..."[3] Nada disso é novo. As diferenças entre uma e outra maneira já eram conhecidas e podem ser assim resumidas: a primeira modalidade é conceitual, paradoxal, filosofante e marcadamente intelectual; a segunda é metafórica, pictórica e acentuadamente estética. Na primeira, triunfa o conceito; na segunda, a imagem. Uma se dirige ao intelecto, a outra, à visão e aos sentidos.

Não é necessário adotar o critério que sumariamente acabo de expor para alertar sobre a dificuldade de fazer uma separação pura entre barroquismo e maneirismo. Um dos críticos que com mais acerto se têm ocupado desses temas — um dos primeiros também, Erwin Panofsky — observa que "é muito difícil isolar as características realmente novas e distintivas da soma total des-

---

2. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1955.

3. Frank Warnke, *Versions of Baroque*, 1972.

ta literatura e quase impossível condensá-las num único conceito".[4] A transição do estilo renascentista ao maneirista é insensível; a mesma coisa acontece na passagem do maneirismo ao barroco. Há elementos maneiristas no barroco — podemos até dizer que o barroco é uma nova combinação dos elementos maneiristas — e traços barrocos no maneirismo. Contudo, para introduzir um pouco de ordem, mesmo que seja a ordem um pouco ilusória das classificações, é preferível separar o maneirismo do barroco. O primeiro é a conseqüência extrema do Renascimento, tanto sua negação quanto seu exagero. Ao mesmo tempo, é o necessário antecedente do barroco. Mas devemos encarar tudo isso com muita cautela e sobretudo ironia. Como nas lianas na selva, o emaranhado de classificações pode estrangular-nos: alucinado pelo demônio classificatório, o professor Helmut Hatzfeld cometeu a extravagância de chamar Cervantes e Racine de barrocos e Góngora de maneirista.[5] Em resumo, numa história geral da literatura do Ocidente e da antiguidade greco-romana como proposta por Curtius, o 'barroco prematuro' do século XVI e o 'barroco maduro' do século XVII seriam uma das manifestações cíclicas do maneirismo; numa história particular das literaturas européias e americanas durante os séculos XVI e XVII, convém distingui-los como dois momentos diferentes: maneirismo e barroco.

Na Nova Espanha, o maneirismo estaria representado em sua fase incipiente, como já afirmei, por Terrazas e, na sua forma mais radical e acabada, por Bernardo de Balbuena. Ou teremos que classificar Balbuena no barroco por sua abundância verbal, seu colorido forte e amor às metáforas brilhantes? Seja como for, está claro que entre as obras desses dois poetas e a de Luis de Sandoval y Zapata (meados do século XVII) e sóror Juana Inés de la Cruz existe uma diferença essencial. As segundas não só são mais completas como se apresentam em formas fechadas nas

4. Erwin Panofsky, *Idea, a concept in art theory*, Nova York, 1968. Panofsky se refere às teorias sobre a arte na segunda metade do século XV italiano, mas sua observação é perfeitamente aplicável à poesia.

5. Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco*, Madri, 1964.

quais reina a lei do contraste, enquanto nas primeiras há "uma multiplicidade de elementos flutuantes", característica central do maneirismo segundo Harold B. Segel.[6] Dito isso, repito: não devemos exagerar nas diferenças entre maneirismo e barroquismo: não só são estilos fronteiriços como às vezes se confundem. Entre um e outro a linha divisória é indecisa e existe uma zona na qual, como no poema famoso, "no es agua ni arena/la orilla del mar". É revelador que vários dos poetas que, segundo a crítica moderna, são representativos do maneirismo italiano — Tasso, Guarini — figurem precisamente entre os que cita com aprovação o ultrabarroco Gracián em sua *Agudeza y arte de ingenio.*

Com certa freqüência o estilo barroco tem sido explicado como uma conseqüência de fatores históricos, psicológicos e religiosos: a crise da ordem católica, as lutas da Reforma e da Contra-Reforma, o descalabro da Grande Armada, a inflação e a crise econômica na Espanha, os descobrimentos da astronomia e da física que fizeram tremer o tomismo e a neo-escolástica... Tudo isso produziu ou coincidiu com uma crise espiritual caracterizada pela contínua tensão entre o corpo e a alma, a fé e a dúvida, a sensualidade e a consciência da morte, o instante e a eternidade. Essa discórdia psíquica e moral se resolveu numa arte violenta e dinâmica, possuída pela dupla consciência da cisão do mundo e de sua unidade, arte do claro-escuro, contrastes, paradoxos, rebuscadas inversões e cintilantes afirmações. Para outros críticos, o barroco não é a resposta da arte à história, mas um momento da historia da arte: o barroco é o ponto extremo de um processo de refinamento estético iniciado no Renascimento. Outros pensam que o maneirismo e o barroco não são tanto a expressão dos grandes transtornos e revoluções do século XVII no domínio da sociedade, das idéias e crenças, quanto o resultado de mudanças da situação dos artistas, tanto diante da sociedade como de suas obras: só os colecionadores e entendidos apreciam mais a personalidade do artista que os temas de suas obras, a *manera* predomina.[7] Maneirismo e barroco representam o triunfo da subjeti-

6. *The baroque poem*, Nova York, 1974.
7. John Sharman, *Mannerism*, Londres, 1967.

vidade do criador diante da dupla tirania do cânon estético e do modelo natural.

Nenhuma dessas explicações é excludente. Muito menos a idéia de Curtius: o surgimento periódico de tendências maneiristas e classicistas na história da literatura do Ocidente, desde Licofrón até Mallarmé e Pound, revela uma espécie de ritmo na história dos estilos. A existência desse ritmo me parece evidente. Sua relação com as mudanças históricas e sociais é menos clara: não vejo como o uso do hipérbato e da perífrase possa ser conseqüência da vitória de Lepanto ou da revocação do édito de Nantes. Tampouco vejo a relação entre os caligramas de Apollinaire e o desemprego na indústria vinícola. Contudo, existe uma inegável correspondência entre a história de uma sociedade e a de suas artes. Se não existem leis históricas, existem, sim, rimas históricas. De alguma forma os períodos maneiristas correspondem a épocas de crise. Existe também uma relação manifesta, embora não inteiramente desentranhada, entre a emergência do subjetivismo e as diferentes expressões que o maneirismo tem assumido: barroquismo, romantismo, simbolismo, vanguardismo. Ao longo deste livro terei oportunidade de explorar de forma mais concreta e detida as relações entre a obra de sóror Juana e a crise do mundo vice-reinal.

O redescobrimento da poesia barroca é relativamente recente. Apesar disso Wolfflin via a arte barroca como um momento de decadência e foi preciso esperar os movimentos de vanguarda do nosso século para que os grandes barrocos fossem recuperados. Não é nenhuma casualidade, assim, que a influência de Eliot tenha sido determinante na revalorização de Donne; não foi casualidade também que fossem os poetas espanhóis da geração de 1927, sobretudo Gerardo Diego e Dámaso Alonso, os que provocaram a ressurreição não só de Góngora como de Villamediana, Carrillo y Sotomayor, Jáuregui e Bocángel. O que não se disse — ou não foi suficientemente ressaltado — é a analogia que encontraram os poetas espanhóis desse período, especialmente Gerardo Diego, entre a poesia de Góngora e a estética de vanguarda. O chileno Vicente Huidobro, o iniciador da poe-

sia de vanguarda em nossa língua, pregava uma arte de invenção na qual a imagem criasse uma realidade independente e ainda contrária à realidade natural. Não irrealismo nem super-realismo, mas anti-realismo ou, melhor dizendo, metarrealismo. Foi uma poética que pretendia dar as costas à natureza e à realidade. Em Góngora, já dizia Dámaso Alonso, as metáforas são como equações de terceiro grau: sua matéria-prima não é a linguagem falada nem a literária, mas a metáfora das metáforas dessas linguagens. A mesma coisa acontecia com as imagens de Huidobro e os ultraístas.

As semelhanças entre a doutrina estética do barroco, tal como expressada no século XVII por um Gracián ou um Pellegrini, e as idéias dos vanguardistas são notáveis. Para Gracián, "O conceito é um ato do entendimento que exprime a correspondência que se encontra entre os objetos". A agudeza será tanto maior quanto menos visível for essa correspondência. A conhecida definição da imagem poética de Pierre Reverdy não é nada mais que uma variante da fórmula de Gracián: "A imagem não nasce da comparação, mas da aproximação de duas realidades (...) a imagem será tanto mais forte e eficaz quanto mais distanciados entre si se encontrarem os objetos e mais necessárias forem as relações entre eles". Não é muito provável que Reverdy tenha lido Gracián. A coincidência entre a poética barroca e a vanguardista não procede de uma influência da primeira sobre a segunda, mas de uma afinidade que opera tanto na esfera intelectual como no campo da sensibilidade. O poeta barroco quer assombrar e maravilhar; exatamente a mesma coisa quis fazer Apollinaire ao exaltar a surpresa como um dos elementos centrais da poesia. O poeta barroco quer descobrir as relações secretas entre as coisas, e outro tanto afirmaram e praticaram Eliot e Wallace Stevens. Essas semelhanças acabam sendo ainda mais curiosas se pensarmos que o barroco e a vanguarda têm origens muito diferentes: um vem do maneirismo, o outro, do romantismo. A resposta a esse pequeno mistério se encontra, talvez, no lugar preeminente que ocupa a noção de forma — tanto na estética barroca como na vanguardista. Barroco e vanguarda são dois formalismos.

Embora barroquismo e vanguardismo sejam dois maneirismos, as semelhanças entre eles escondem diferenças muito profundas. Os dois proclamam, diante do classicismo, uma estética do irregular e do único; os dois se apresentam como uma transgressão às normas. Mas na transgressão romântica o eixo da ação é o sujeito, enquanto a barroca se exerce sobre o objeto. O romantismo põe em liberdade o sujeito; o barroco é a arte da metamorfose do objeto. O romantismo é passional e passivo; o barroco é intelectual e ativo. A transgressão romântica culmina na apoteose do sujeito ou em sua caída; a barroca termina no surgimento de um objeto insólito. A poética romântica é a negação do objeto pela paixão ou ironia; o sujeito desaparece no objeto barroco. O romantismo é expansão; o barroco é implosão. O poema romântico é tempo derramado; o barroco é tempo congelado.

As palavras *talento* e *conceito* definem a poesia barroca; *sensibilidade* e *inspiração* definem a poesia romântica. O talento *inventa*; a inspiração *revela.* As invenções do talento são conceitos — metáforas e paradoxos — que descobrem as correspondências secretas que unem os seres e as coisas entre si e consigo próprios; a inspiração está condenada a dissipar suas revelações — salvo se encontra uma forma que as contenha. Ou seja: o romantismo está condenado a redescobrir o barroquismo. Isso foi o que fez na época moderna, antes de todos, Baudelaire. O maneirismo passional romântico desembocou num formalismo — simbolismo primeiro e depois vanguardismo. Como a arte clássica, o barroco aspira a dominar o objeto não pelo equilíbrio, mas pela exasperação das contradições. Assim, é ao mesmo tempo romântico e clássico, como o vanguardismo. É vertigem e imobilidade — salto congelado. Uma memorável frase de Gracián expressa a dupla tensão de todos os maneirismos, sua origem romântica e sua ambição clássica: "O talento tenta excessos e consegue prodígios".

A poesia barroca da Nova Espanha foi transplantada e tinha os olhos fixos nos modelos peninsulares, sobretudo em Góngora. Embora a influência do poeta cordobês tenha sido enorme e central, não foi a única. Lope, Quevedo e os outros,

sobretudo Calderón, não estão ausentes. A primeira coisa que surpreende é a abundância de poetas, a maioria deles clérigos.[8] Quase todos são medianos, mas escrevem num dos melhores momentos de nossa língua, e suas composições são, em geral, superiores às do nosso pobre neoclassicismo e às do nosso loquaz romantismo. Alguns, como Juan de Palafox, bispo de Puebla, escrevem uma poesia que pertence ao século anterior e na qual existem ecos — gratos — de São João da Cruz. Quase todos, contudo, se abandonam com delícia frenética às complicações e artifícios do culteranismo. Na primeira metade do século II são os poetas autênticos: Luis de Sandoval y Zapata (meados do século XVII) e Agustín de Salazar y Torres (1642-1675). Sandoval y Zapata é autor de vários sonetos surpreendentes. Lembra a Quevedo, mas um Quevedo no qual os violentos claro-escuros se teriam transformado numa espécie de harmonia visual. Fala de uma beleza no crespúsculo; enquanto o sol

> orientes para piras está dando
> y tú, desde el ocaso, sol más vivo,
> estás enamorando para vidas.*

Em outro soneto acompanha de perto Lope de Vega. O tema é o mesmo: uma defunta engraçada; também muitas das expressões. Mas a imitação não é servil:

> Tan bien fingiste — amante, helada, esquiva —
> que hasta la muerte se quedó dudosa
> si la representaste como muerta
> o si la padeciste como viva.**

8. Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos, 1621-1721* (dois volumes), México, 1943 e 1947.

* orientes para piras está dando/e tu, desde o ocaso, sol mais vivo,/estás enamorando para vidas (N. do T.).

** Tão bem fingiste — amante, gelada, esquiva —/que até a morte ficou na dúvida/se a representaste como morta/ou se a padeceste como viva (N. do T.).

Empobrecido descendente de um conquistador, Sandoval y Zapata escreveu um interessante romance histórico que canta aos irmãos Ávila, os amigos e partidários de Martin Cortés, degolados na Cidade do México por conspirar pela independência do México. O romance não é patriótico: expressa os agravos de um grupo.

A obra de Sandoval y Zapata nunca foi editada e somente no século XX começou a ser publicada. Ainda não temos um volume que reúna suas poesias e seu ensaio em prosa, *Panegírico de la paciencia,* continua perdido. Mais sorte teve Agustín de Salazar y Torres: sua obra foi publicada parcialmente em dois volumes, em Madri: *Cítara de Apolo* (1681 e 1689). Ele nasceu na Espanha, chegou ao México com três anos de idade e morreu na Espanha aos trinta e três anos. Espanhol ou mexicano? Melhor dizendo, espanhol e mexicano. Foi poeta lírico e autor dramático. Distinguiu-se por suas invenções métricas, Calderón o elogiou e sóror Juana o imitou mais de uma vez. Sua obra é um leque de influências; ele se move entre Góngora e Calderón, mas estas poderosas personalidades não o esmagam. É um poeta primoroso, no qual a musicalidade do verso se alia à sensualidade da escritura, como neste fragmento de *El baño de Procris*:

> mi corazón fue imán, norte sus ojos,
> su beldad admirando;
> y apenas me aparté del agua cuando
> ella al cristal undoso
> — bajel de hielo — entrega su hermosura
> y Amor artificioso
> en las ondas procura,
> viendo sus ojos, ciego,
> violar el agua con lascivo fuego.*

---

* meu coração foi ímã, norte seus olhos,/sua beldade admirando;/e mal me afastei d'água quando/ela ao cristal ondulante/— baixel de gelo — entrega sua formosura/e Amor artificial/nas ondas procura,/vendo seus olhos, cego,/violar a água com lascivo fogo (N. do T.).

Entre os poetas da primeira metade do século devemos mencionar também Matías de Bocanegra, autor de uma conhecida *Canción a la vista de un desengaño,* demasiado didática para meu gosto, mas rica em pequenos achados verbais: o salgueiro, "verde escolho", o falcão que sobe "até as nuvens fingindo-se de nuvem". Devem-se mencionar ainda outros clérigos: Diego de Ribera, elogiado por sóror Juana, e o jesuíta Francisco de Castro, que escreveu um longo poema à Virgem de Guadalupe: *La octava maravilla.* Na segunda metade do século houve ainda outros poetas, mas nenhum, salvo sóror Juana, é notável. Ela é rodeada por um coro de vozes impessoais embora bem-entoadas. O mais famoso é Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700). É uma das grandes figuras do século XVII, não por seus poemas — bem-construídos, dignos e chatos —, mas por suas obras científicas e históricas. Um poeta que merece ser lembrado é Juan de Guevara (1654-1688), que escreveu sonetos de um gongorismo valente e engenhoso. O capitão Alonso Ramírez de Vargas (1662-1696) foi poeta de festejo e celebração pública. É curiosa sua *Máscara del Imperio mexicano,* oitavas nas quais abundam as alusões a costumes e mitos do México antigo; as palavras indígenas, freqüentes, fazem às vezes o ofício de rimas. Outros poetas do gênero desafio e pompa civil foram Francisco de Azevedo e Gabriel de Santillana. A lista poderia ser aumentada com a entrada de outras obras decorosas e medianas. Poesia ornamental, declamatória e declamada em concursos e cerimônias. Esta foi uma das características da época: a universidade e a Igreja produziram uma literatura do gênero desafio. Como agora temos os prêmios para os romances, no século XVII existiam os concursos poéticos chamados *justas* e *palestras* à maneira dos torneios feudais. Sóror Juana exalta assim um poeta amigo:

> Édipo en los enigmas, tu ingenio,
> énfasis intrincados penetra:
> físico, si las causas conoce;
> lógico, si la forma argumenta.*

* Édipo nos enigmas, teu talento,/ênfases intrincadas penetra:/físico, se as causas conhece;/lógico, se a forma argumenta (N. do T.).

Irving A. Leonard dedica um divertido capítulo de seu livro sobre a Nova Espanha aos certames poéticos e enumera algumas das particularidades do verso barroco: os ecos ("si el alto Apolo la *sagrada agrada*... de veloz tiempo en la *jornada nada*" — "se o alto Apolo à sagrada agrada... de velloz tempo na jornada nada"); os acrósticos; as aliterações ("cielos, ¿como canciones cantaremos/con corazones casi consumidos?" — "céus, como cantaremos canções/com corações quase consumidos?"); poemas que admitiam duas ou três leituras; as poesias 'retrógradas', que podiam ser lidas de cima para baixo e de baixo para cima; centões, poemas feitos com versos alheios, quase sempre de Góngora; as paranomásias ("el inglés con frascos frescos/ebrio con su baba, beba/y haga de la gula, gala/que con él se trata, treta" — o inglês com frascos frescos/ébrio com sua baba, beba/e faça da gula, gala/que com ele se trata, treta"); os jogos de palavras ("me despierta *odio* al *oído*" — *"me desperta ódio ao ouvido"*) e outros belos achados. Por causa do duplo contágio da estética neoclássica e da romântica, uma apaixonada pela correção, a outra, pela espontaneidade, é costume desdenhar esses jogos. Crítica injusta: são recursos legítimos da poesia.

Talento e conceito são termos que expressam não somente a natureza das obras poéticas como a da prosa, especialmente a sagrada. Da mesma forma que as preocupações intelectuais do nosso tempo assumem a forma do ensaio, as do século XVII adotaram a do sermão. Sóror Juana, como mulher, não podia dizer sermões, mas podia escrever críticas sobre eles.

Foi isso justamente o que fez em sua célebre *Carta atenagórica.* Exemplo notável de como a poeta apropriou-se das formas predominantemente masculinas da cultura de seu século, a *Carta* revela também outra característica dessa sociedade: a teologia como máscara da política. A discussão sobre temas teológicos e a utilização de conceitos escolásticos de extraordinária abstração e sutileza muitas vezes não tinham outro objeto senão ocultar as diferenças reais entre os indivíduos e os grupos. A teologia teve no século XVII a mesma função polêmica que as ideologias sociais e políticas no século XX: a disputa pela interpretação de uma passagem das Escrituras era a forma

como se manifestavam as brigas de interesses e as querelas entre as pessoas.

Em nossos dias a polêmica intelectual se espalha nas páginas dos jornais e revistas; no século XVII, as diferenças se ventilavam no púlpito e só ocasionalmente passavam à imprensa. Sabemos que a *Carta atenagórica* provocou muitas discussões e mais de um ataque aceso, segundo conta, entre atemorizada e satisfeita, a própria sóror Juana. Apesar do alarde levantado por essa polêmica, aos nossos olhos só chegou um folheto que recolhe o sermão no qual o clérigo valenciano Francisco Xavier Palavicino refuta os argumentos da freira.[9] Mas a falta de testemunhos escritos não significa que a discussão não tenha apaixonado (e por muitos anos) a opinião culta. Anteriormente, ao tentar descrever a literatura do século XVII, eu disse que fora minoritária, masculina, douta, conceitual e conceituosa, engenhosa, clerical e cortesã. Observei também outro de seus aspectos distintivos: a importância da palavra falada: cultura de púlpito e cátedra, mas também de tertúlia. A divisão tripartida da sociedade reaparece nas formas de intercâmbio intelectual: o sermão, na igreja; a lição, na aula; a tertúlia, na corte e na casa do magnata. O convento ocupa um lugar intermediário entre a corte e a igreja. Embora se trate de uma instituição essencialmente religiosa, não é segredo que os conventos, especialmente os das freiras, além de estabelecimentos de atividade econômica e mercantil, eram também centros de intensa atividade humana. A equívoca correspondência entre a 'corte' celestial e a terrena se duplica nos conventos da Cidade do México.

Certos autores, enganados ou deslumbrados pela originalidade de algumas das obras do barroco novo-hispânico — palácios, igrejas, poemas —, consideram-nas os primeiros frutos do nascente espírito nacional. Embora os temas propriamente me-

---

9. A resposta de uma freira portuguesa, sóror Margarita Ignácia, foi muito tardia: a *Apología a favor de R.P. Vieira* surgiu em Lisboa, em 1727. Este argumento é na verdade obra do irmão de Margarita Ignácia, o presbítero Luis Gonçalves Pinheiro. (Ver: Robert Ricard, "Antonio Vieira e sóror Juana Inés de la Cruz", *Revista de Indias*, ano 11, números 43-44, 1951).

xicanos — a conquista, as lendas indígenas, a 'grandeza' da Cidade do México, a paisagem de Anáhuac — apareçam nos poemas dessa época, seria muito arriscado afirmar que são expressões do 'nacionalismo literário'. De uma maneira natural — a própria estética do barroco exigia isso — a poesia culta aceitou os elementos nativos. Não por nacionalismo, mas por fidelidade à estética do estranho, do singular e do exótico. Em suas canções e vilancicos sóror Juana não só usa admiravelmente a fala popular de mulatos e *criollos* como incorpora a própria língua dos índios, o *náuatle*. Não movida por um nacionalismo poético, ao contrário, por uma estética universalista e que se satisfaz em recolher todos os aspectos pitorescos e fazer brilhar as particularidades. Ao catolicismo político do Império espanhol correspondia o catolicismo estético da arte barroca.

Não pretendo negar o que salta aos olhos: existe uma conjunção entre a sensibilidade *criolla* e o estilo barroco, a mesma coisa no campo da arquitetura como no das letras (e até mesmo em outros terrenos, como o da cozinha). Daí a freqüente felicidade das expressões artísticas dessa época. Mas a explicação desse fenômeno não se encontra no nacionalismo *criollo*. Já apontei os limites e as ambigüidades do patriotismo do *criollo*, dividido entre sua fidelidade ao Império e sua necessidade vital de se diferenciar do mundo espanhol, sua lealdade de súdito da Coroa e seus sentimentos de justiça e dignidade pessoal ofendidos pela dominação da burocracia de Madri. Contudo, só já bem avançado o século XVIII é que se manifestam plenamente as tendências separatistas dos *criollos*. O acento particular de muitas obras da época, o que poderíamos chamar de o *criollismo* do barroco novo-hispânico, foi involuntário. Na verdade, o aparecimento dessas particularidades foi uma conseqüência da própria universalidade da estética barroca.

Os estilos artísticos são sempre transnacionais e o barroco o foi de forma acentuada. Seus domínios se estenderam de Viena a Goa, de Praga a Quito. A estética barroca aceita todas as particularidades e todas as exceções — entre elas 'o vestido de plumas mexicano' de Góngora — precisamente por ser a estética do estranho. Sua meta era assombrar e maravilhar; por isso pro-

curava e recolhia todos os extremos, especialmente os híbridos e os monstros. O *conceito* e a *agudeza* são as sirenas e os hipogrifos da linguagem, os equivalentes verbais das fantasias da natureza. Neste amor pelo estranho estão tanto o segredo da afinidade da arte barroca com a sensibilidade *criolla* como a razão de sua fecundidade estética. Para a sensibilidade barroca o mundo americano era maravilhoso não somente por sua geologia desmesurada, sua fantástica fauna e delirante flora como pelos costumes e instituições peregrinas de suas antigas civilizações. Entre todas essas maravilhas americanas existia uma que, desde o princípio, de Terrazas e Balbuena, exaltara os *criollos*: a de seu próprio ser. No século XVII, a estética do estranho expressou com uma espécie de arrebatamento a estranheza que era ser *criollo*. Nesse entusiasmo não é difícil descobrir um ato de compensação. A raiz dessa atitude é a insegurança psíquica. Ambígua fascinação: ao contrário dos franceses desse mesmo século, os *criollos* viam a si próprios não como uma confirmação da universalidade que encarna cada ser humano, mas como a exceção que é cada um.

Já se falou muito, às vezes como um elogio, outras para lamentar, que o barroco mexicano exagera seus modelos peninsulares. Com efeito, a poesia da Nova Espanha, como toda arte imitativa, tratou de ir mais além de seus modelos e, assim, foi extremamente barroca: foi o cúmulo da estranheza. Esse caráter extremo é uma prova de sua autenticidade, alguma coisa que não se pode dizer nem de nossa poesia neoclássica nem da romântica. Ambas também foram imitações, mas imitações pálidas, descoloridas — não havia afinidade entre esses poetas e os modelos que se propunham a imitar. Por outro lado, à singularidade estética do barroco mexicano correspondia a singularidade histórica e existencial dos *criollos*. Entre eles e a arte barroca havia uma relação inequívoca, não de causa e efeito, mas de afinidade e coincidência. Respiravam com naturalidade no mundo da estranheza porque eles próprios eram e se sabiam seres estranhos.

Segunda Parte

JUANA RAMÍREZ
(1648-1668)

1. *A família Ramírez*
2. *Sílabas as estrelas componham*
3. *Os sacrifícios de Juana Inés*
4. *A profissão*

1. A FAMÍLIA RAMÍREZ

Em 1926, Dorothy Schons dizia: "A biografia de sóror Juana ainda está por ser escrita".[1] Hoje, cinqüenta anos depois, a situação não mudou. Desde meados do século XVIII caíram sobre seu nome o esquecimento e a indiferença que recobriram quase todos os grandes poetas do período barroco, sem excluir até mesmo Góngora. Em 1725, apareceu a última reedição dos três volumes da obra de sóror Juana e foi preciso esperar até 1940 para que se fizesse a primeira edição moderna.[2] Ainda mais destrutiva que a indiferença dos séculos foi a dispersão dos arquivos e bibliotecas dos conventos logo depois das leis reformistas do presidente Benito Juárez, em 1859: o que não foi vítima dos homens, de sua incúria ou de sua venalidade, foi dos ratos. Entre as perdas irreparáveis estão a *Oración fúnebre* de Carlos de Sigüenza y Góngora e vários manuscritos de sóror Juana, como um tratado sobre a moral, uma peça de teatro e outros papéis. Além disso e sobretudo: sua correspondência. Foi muito abundante, tinha Juana fama de se corresponder com meia Espanha.

Castorena y Ursúa, que se encarregou da edição do terceiro volume de seus escritos, diz que parte dos papéis estava em Andaluzia, em poder de don Juan de Orve y Arbieto, o fidalgo basco encarregado da edição do segundo volume das obras. Segundo o próprio Castorena, os manuscritos do primeiro tomo se encontravam no arquivo dos jerônimos em El Escorial, onde fo-

1. Dorothy Schons, "Some obscure points in the life of sor Juana Inés de la Cruz", *Modern Philology*, vol. 24, 1926.
2. *Poesias completas*, recompilação e prefácio de Ermilo Abreu Gómez, México, 1940.

ram depositados pela condessa de Paredes, a cujos cuidados devemos a publicação desse volume. Em 1950, no prefácio do primeiro volume da edição de *Obras completas*, Alfonso Méndez Plancarte se lamentava: "Ninguém, até hoje, que saibamos, tem procurado este epistolário em Madri; nem os manuscritos dos dois tomos iniciais; e menos em Sevilha ou suas redondezas os papéis de Orve y Arbieto". Nossos governos têm gasto fortunas em ostensivas e repulsivas homenagens a sóror Juana, desde a construção, em seu lugar natal, de um edifício comemorativo no mais puro estilo *motel* californiano, até, em pracinhas e cruzamentos, de figuras ridículas com saias e toucas de cemento. Com menos gastos e mais bom gosto teria sido possível contratar um pesquisador para que averiguasse, na Espanha, o paradeiro desses papéis.

Para estudar a vida de sóror Juana dispomos de dois textos básicos: sua carta ao bispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz (*Respuesta a sor Filotea de la Cruz)* e a biografia do jesuíta Diego Calleja. Além disso, algumas frases de seus contemporâneos e um punhado de documentos de natureza jurídica e religiosa: sua certidão de batismo, seu testamento e o de sua mãe, os de suas irmãs, alguns contratos de compra e venda, sua profissão de fé e outros escritos desse tipo. Nesse campo tem sido frutífero o trabalho de dois pesquisadores: Guillermo Ramírez España, seu parente distante, e Enrique A. Cervantes. Graças às suas descobertas, temos agora uma idéia mais clara das origens de sóror Juana e da situação de sua família.[3]

Os dois textos biográficos contêm muitas informações, mas pecam por algumas lacunas e outros defeitos. A *Respuesta* ao bispo de Puebla foi escrita com ânimo defensivo e no momento mais agitado de uma amarga polêmica. Contém revelações preciosas, mas não toca um período essencial — os anos na corte dos vice-reis, os marqueses de Mancera —, e guarda silêncio sobre outros aspectos de sua vida. Não é uma autobiografia, mas

3. Ver: Guillermo Ramírez España, *La familia de sor Juana* (documentos inéditos), Imprenta Universitaria, México, 1947; Enrique A. Cervantes, *El testamento de sor Juana Inés de la Cruz y otros documentos,* México, 1949.

uma autodefesa. Em 1700, em Madri, publica-se o terceiro e último volume de suas obras: *Fama y obras póstumas del Fénix de México, Décima Musa, poetisa americana* etc. A aprovação do livro é do jesuíta Diego Calleja. Mais que uma aprovação é uma biografia. Calleja não conheceu sóror Juana, mas falou com vários amigos dela, como o marquês de Mancera. Manteve, além disso, uma extensa correspondência com ela. O relato de Calleja não é uma verdadeira biografia, no sentido moderno da palavra, mas uma narração edificante na qual os mínimos incidentes de sua vida são signos e sinais sobrenaturais de sua ascensão rumo à virtude e à santidade. Calleja foge de tudo que possa obscurecer a reputação de sóror Juana e não diz nada que realmente esclareça os dois grandes enigmas que tanto têm intrigado os que se aproximaram da figura da freira: as razões que a levaram a professar e as que a levaram a renunciar às letras. Um exemplo do método de Calleja: ao contar que Juana Inés nasceu num quarto que chamavam de *cela,* ele vê nessa circunstância um aviso de sua futura condição de freira. É a lenda que contamina a história, o maravilhoso cristão que dissolve a realidade prosaica.

A maior parte dos escritores católicos que se ocuparam da vida de sóror Juana seguiu o exemplo do padre Calleja. Não excluo o padre Alfonso Méndez Plancarte, a quem devemos a dificilmente superável edição de suas obras; nem a Alberto G. Salceda, que completou com discrição e competência o benemérito trabalho de Méndez Plancarte; nem a Robert Ricard, que deu fortes sugestões a propósito de *Primero sueño.* A paixão edificante cegou os dois autores. A mesma coisa podemos dizer do prolixo Ezequiel A. Chávez. Outro crítico, Genaro Fernández McGregor, argumentou que Núñez de Miranda, o confessor de sóror Juana, foi mais sábio, generoso e melhor que ela — um santo; por sorte, diz, no final suas qualidades superiores prevaleceram, sóror Juana renunciou às letras e empreendeu, ela também, o caminho da santidade. Se esses pontos de vista tivessem triunfado, estaria definitivamente desfigurada a verdadeira sóror Juana, oculta para sempre sob a máscara da santidade. Como explicar o ofuscamento desses autores pelos estragos que faz a ideologia nos melhores espíritos?

Uma mulher sensível e inteligente, Dorothy Schons, abriu o caminho da biografia crítica. Sua pesquisa foi profunda e honesta. Em 1926, publicou um ensaio no qual examina, pela primeira vez, com pertinência, os três mistérios da vida de sóror Juana: por que vestiu o hábito? Como se chamava realmente, Juana Ramírez ou Juana de Asbaje? Por que, em pleno amadurecimento intelectual e coberta de fama, renunciou às letras? Sua resposta a um doutrinário ultramontano é um ensaio memorável no qual mostra, sem lugar a dúvidas, que não foram imaginárias, mas reais, as dificuldades de sóror Juana com o arcebispo Aguiar y Seijas e com alguns jesuítas.[4] Pedro Henríquez Ureña foi o autor da primeira bibliografia de sóror Juana (1917), mas Dorothy Schons deu o passo definitivo com seus *Some bibliographical notes on sor Juana Inés de la Cruz* (Austin, 1925). Ermilo Abreu Gómez seguiu o caminho tomado por essa autora. Seu trabalho foi fervoroso, sua erudição, incerta. A ele devemos não só as primeiras edições críticas como duas pesquisas fundamentais: *Iconografía de sor Juana Inés de la Cruz* e *Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y biblioteca* (ambas as publicações são de 1934). O professor Pfandl qualificou esses volumes de "admiráveis monumentos". O sábio mas vingativo Méndez Plancarte só viu defeitos nessas obras. Nunca perdoou Ermilo Abreu Gómez por se ter atrevido a ver em Juana Inés não a freira, mas a vítima de prelados ignorantes.

Ludwig Pfandl escreveu um grosso volume sobre sóror Juana. Grosso no sentido físico e espiritual.[5] Contudo, a despeito de seus exageros, o professor alemão fez uma observação plausível, embora desnaturada por suas conclusões unilaterais: refiro-me ao narcisismo de sóror Juana, que ele relaciona com tendências masculinas. Convém esclarecer que Pfandl não foi o primeiro a observar o fato. Além dela própria, que diz isso em vários textos, sobretudo em *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* e em al-

4. *Carta abierta al señor Alfonso Junco*, Austin, 1934.

5. *Sor Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa de México. Su vida, su poesía, su psique.* Tradução de Juan Antonio Ortega Medina, edição e prefácio de Francisco de la Maza, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1963.

guns poemas, outros já haviam tratado o tema.[6] O próprio Pfandl reconhece: "As mais recentes biografias da nossa freira mexicana concordam em que ela apresente um tipo de mulher claramente orientada ao masculino..." (p. 25). Dito isso, é justo observar que ninguém fizera um estudo tão detalhado como o de Pfandl. Poderíamos até mesmo acrescentar que a recriminação que se pode fazer a ele é a do excesso: ao ressaltar demasiadamente sua argumentação, transforma a descrição psicológica em caricatura.

Pfandl parte da idéia, corrente na época, sobretudo na Alemanha, da existência de tipos biológicos fixos, imutáveis. O feminino e o masculino são, para ele, categorias renitentes às realidades sociais e históricas. O tipo de mulher ideal, a "loira pícnica, ariana", redonda e maternal, não se interessa pela cultura, pelo saber ou pelos livros, mas pela família. A intersexual, como sóror Juana, enfoca sua sexualidade doentia em atividades como a literatura ou a vida pública. Pfandl identifica o mundo do saber e das letras com o mundo masculino e assim, embora parta de princípios opostos, coincide com a sociedade na qual viveu sóror Juana e especialmente com seus censores e perseguidores. Entre os teólogos que emitiram opiniões elogiosas sobre a religiosa na primeira edição do segundo volume de suas obras (Sevilha, 1692), há um que, assombrado com seu talento, escreve com toda a inocência que a autora desses conceitos não é mulher, mas "um homem com barba e tudo". Era um Pfandl ao contrário. Naturalmente, não nego a existência dos fatores psicológicos; penso que não existem tipos puros e a gama da intersexualidade é imensa. Muito menos acredito que a personalidade física e psicológica de sóror Juana se ajuste à descrição de

---

6. Ermilo Abreu Gómez em sua *Semblanza de sor Juana* (1938). E. Urzaiz Rodríguez é autor do ensaio "El espíritu varonil de sor Juana", publicado no número 15 de *El hijo pródigo,* em abril de 1945, ou seja, um ano antes da publicação do livro de Pfandl (Munique, 1946). Com total independência de Pfandl e sem me aprofundar no tema da 'masculinidade' psicossomática, aludi ao caso psicológico de sóror Juana, especialmente a ambigüidade de seus sentimentos que a uniram a várias amigas, num ensaio de 1950, publicado na revista argentina *Sur* e reproduzido depois no meu livro *Las peras del olmo.*

Pfandl, copiada de livros de psiquiatria. Enfim, parece-me que a 'masculinidade' de sóror Juana, para chamá-la assim, foi mais psicológica do que biológica e mais social do que psicológica. Ver nela uma lésbica é uma aberração.

Pfandl não conheceu os trabalhos de Ramírez España e morreu sem saber que Juana Inés era filha natural. A leitura dos documentos descobertos pelo pesquisador mexicano talvez tivesse modificado sua idéia sobre a "fixação na imagem paterna": não é muito certo que a poeta tivesse sequer conhecido seu pai. Apesar de ignorar essas circunstâncias, o erudito alemão às vezes acerta. Por exemplo, em uma perspicaz adivinhação das secretas ligações entre a sintaxe e o inconsciente, explica que o trânsito do narcisismo primário (auto-erotismo infantil) ao secundário foi para sóror Juana como passar, gramaticalmente, do modo transitivo ao reflexivo. Deve-se completar e corrigir a intuição de Pfandl: sóror Juana transcende o narcisismo comum e corrente — a auto-idolatria e o dandismo — pela introspecção. Seu narcisismo contém um elemento crítico ou, melhor dizendo, autocrítico, e isso a diferencia do narcisista vulgar e do simples neurótico. Sóror Juana não olha para si própria para se admirar, mas ao se admirar, se olha, e ao se olhar, se explora. Está mais perto do Narciso de Valéry que do de Ovídio. Sóror Juana não foi só um temperamento eminentemente racional, ela colocou seus dotes intelectuais a serviço da análise de si própria. Essa atitude auto-reflexiva a distingue radicalmente dos demais poetas de seu século. Para comprovar isso, basta pensarmos em outro grande poeta intelectual de sua época e que foi um dos seus modelos: Calderón. Temperamento especulativo, Calderón constrói torres de razões e conceitos; sóror Juana cava minas e galerias interiores.

Obcecado pelos aspectos neuróticos da personalidade de sóror Juana, Pfandl ignorou quase tudo das circunstâncias sociais e históricas que a rodearam. Ao longo de mais de trezentas páginas, ele volta uma e outra vez aos conflitos psíquicos e fisiológicos de Juana Inés, desde a inveja infantil do pênis até a menopausa e seus transtornos, mas jamais repara na circunstância não menos determinante que as fatalidades psicológicas e corporais:

o caráter masculino da cultura e do mundo em que vivia Juana Inés. Como, numa civilização de homens e para homens, pode uma mulher, sem se masculinizar, ter acesso ao saber? Pfandl esqueceu-se de que nos destinos individuais a influência das condições sociais e culturais não é menos poderosa que as predisposições psíquicas e fisiológicas. À ausência da dimensão histórica e social temos que acrescentar outra insuficiência: Pfandl não faz um estudo correto de Juana Inés, limitando-se a aplicar ao seu caso a etiologia de outros. Seu método é o da dedução e, com maior freqüência, o da analogia. A inexistência de documentos proíbe que se tente um estudo genético e o crítico tem que se contentar com hipóteses e suposições. Foi precisamente o que Pfandl não fez: tirou de sua gaveta um punhado de afirmações e as jogou sobre a mesa com um ar de vitória. Na verdade, embora pareça estranho, Pfandl não se interessou nem pela Juana Inés de carne e osso nem pela pessoa histórica e social. Seu método foi o da superposição: aplicou os esquemas da psicanálise — mais próximos de Jung do que de Freud — à biografia da freira e suas obras. Umas poucas vezes o reduto da teoria coincide com os fatos e os ilumina; outras, quase sempre, os oculta.

O método de Pfandl beira, em alguns momentos, a comicidade involuntária. Em *Respuesta a sor Filotea de la Cruz,* sóror Juana fala de cozinha e ovos fritos; em cima, solenemente, o professor alemão nos lembra da função simbólica do ovo no *Rig Veda* e na filosofia órfica, entre os gnósticos e na epopéia *sioux.* ("O céu ocupa no universo o lugar da clara no ovo original.") Um dos *topoi* da poesia do seu tempo: a coruja Nictimene, ladra de azeite, transforma-se em mais um indício dos sentimentos incestuosos da freira. Empenhado em decifrar o conteúdo latente dos escritos de sóror Juana, Pfandl não percebeu que quase sempre o conteúdo manifesto é mais rico e vivo. Assim, transformou textos extraordinários como *El divino Narciso* e *Primero sueño* em chatos repertórios de lugares-comuns da psicanálise. Degradação da literatura em documento. É possível que as especulações de Descartes ou as tragédias de Racine sejam máscaras do princípio do prazer ou do princípio do nirvana; não importa, por si próprias essas obras nos exaltam e seduzem. São extraordi-

nárias por serem especulações e tragédias, não por serem documentos. Os 'achados' de Pfandl acabam sendo obstáculos para a compreensão: a lente que ilumina falhas imperceptíveis na alma de sóror Juana acaba virando cristal deformante. Em longos trechos de seu livro, Pfandl fala da esquizofrenia de sóror Juana e ao mesmo tempo — embora se trate de tendências distintas — de seu delírio de perseguição. Como não concluir que estamos diante de um caso de delírio de interpretação?

Devemos a Dorothy Schons a primeira tentativa de inserir a vida e obra de sóror Juana na história da sociedade novo-hispânica do século XVII. A erudita americana tentou compreender o feminismo da poeta como uma reação frente à sociedade hispânica, sua acentuada misoginia e seu fechado universo masculino. Também foi a primeira a mostrar que o conflito final da vida de sóror Juana (que terminou na sua derrota) foi um episódio na história das idéias — eu diria, na história da liberdade — não sem analogias com o que enfrentou Pascal com a Companhia de Jesus. Infelizmente, Dorothy Schons não pôde ou não teve oportunidade de reunir suas observações, dispersas entre dois ou três artigos, num livro. Assim, não nos deixou uma interpretação, mas alguns rabiscos isolados. Ermilo Abreu Gómez quis segui-la nessa pesquisa, mas suas interpretações foram esquemáticas e parciais.

Anteriormente me referi a um ensaio meu de 1950. Nesse trabalho eu indicava que a crise pessoal de sóror Juana, já no final de sua vida, só se explicava dentro da crise geral da Nova Espanha em fins do século XVII. Ninguém levou em conta minhas reflexões até que, em 1967, o hispanista italiano Dario Puccini publicou um estudo sobre sóror Juana.[7] Na primeira parte de seu pequeno e valioso livro, recolhe minha observação e com agudeza e erudição a desenvolve, a amplia e oferece uma nova hipótese. Na última parte deste livro, voltarei às interpretações do hispanista italiano.

---

7. Dario Puccini, *Sor Juana Inés de la Cruz, Studio d'una personalità del barocco messicano*, Roma, 1967.

Juana Ramírez de Asbaje nasceu em San Miguel Nepantla, um pequeno povoado aos pés do vulcão Popocatépetl. Nasci, diz num verso,

> donde los rayos solares
> me mirasen de hito en hito,
> no bizcos, como a otras partes.*

Segundo Calleja, ela veio ao mundo em 12 de novembro de 1651. Existem razões para acreditar que ele se enganou. Até hoje não foi encontrada uma certidão de batismo com seu nome e os de seus pais. Não seria fácil achar tal documento: naquela época não se registravam nas certidões os nomes dos pais de filhos naturais. Por outro lado, Alberto G. Salceda e Guillermo Ramírez España encontraram uma certidão de batismo na paróquia de Chimalhuacán, a cuja jurisdição pertencia Nepantla. Nela se afirma que no dia 2 de dezembro de 1648 foi batizada uma menina, "Inés, filha da Igreja; foram seus padrinhos Miguel Ramírez e Beatriz Ramírez". Os padrinhos eram irmãos da mãe de Juana Inés. É quase certo que a Inés da certidão de 1648 seja nossa Juana Inés. Assim, era três anos mais velha do que diz seu biógrafo e filha natural, pois isso significa ser 'filha da Igreja'. O testamento da mãe confirma a certidão de batismo de Chimalhuacán. Nesse documento, a *criolla* dona Isabel Ramírez de Santillana declara ser mãe de seis filhos — cinco mulheres e um homem —, todos naturais, os três primeiros concebidos com Pedro Manuel de Asbaje e os outros com o capitão Diego Ruiz Lozano. Ao comentar a origem ilegítima de Juana Inés, o padre Méndez Plancarte diz que estamos diante de um 'trágico enigma'. Não sei se o fato foi trágico para os filhos de dona Isabel, mas não vejo como, nem para eles nem para ninguém, possa ter sido um enigma. Méndez Plancarte acrescenta: "Esse testamento, transbordante de fé e piedade, mostra como renderia suas contas dona Isabel, livre daquela culpa —

---

* onde os raios solares/me olhassem firmes,/não atravessados, como a outras partes (N. do T.).

felix culpa — que a sóror Juana deu o ser e, nela, tanta glória à nossa gente e ao próprio Deus". Curiosa e sacrílega comparação entre a culpa de Eva e a de dona Isabel.

Pedro Manuel de Asbaje y Vargas Machuca — o pai de Juana Inés — era um fidalgo biscainho. Nada se sabe dele. Calleja diz "que com o desejo de corrigir os erros das entranhas de sua terra, tão pródigas de nobreza como estéreis de riqueza, foi para as Índias..." Nem Dorothy Schons nem os outros estudiosos conseguiram saber mais do que diz Calleja. Até mesmo a ortografia de seu nome é incerta: Asbaje? Asvaje ou Azuaje? Um dado curioso: duas das certidões de batismo de 1666 da paróquia de Chimalhuacán aparecem assinadas por um frade, F. (ou H.) de Asvaje, provavelmente o mesmo que menciona Dorothy Schons em seu estudo *Algunos parientes de sor Juana* (México, 1934).[8] Quem é F. de Asvaje? Um parente de Pedro Manuel de Asbaje? Ou seria esse frade o verdadeiro pai de Juana Inés e de suas duas irmãs mais velhas? Confesso que essa suposição é indemonstrável e pode parecer gratuita, mas não é inteiramente impossível. Naquele século — os processos da Inquisição dão testemunho disso — não eram raras as relações dos sacerdotes com solteiras e casadas.

O enigma do pai de Juana Inés, além de desconcertante, é um dos grandes obstáculos que enfrentam seus biógrafos. Quem foi, qual era sua origem e qual foi sua família? Ao confirmar a origem basca de Asbaje, o padre Calleja segue sóror Juana. Na dedicatória de suas obras a don Juan de Orve y Arbieto, a poeta diz com orgulho que é "ramo de Biscaia" e acrescenta, fazendo um desses jogos de palavras de que tanto gostava: "Eu me alegraria que meus discursos fossem tais que pudessem honrar e não envergonhar a nossa nação basca; mas não estranhará Biščaia que lhe atribuam os ferros que ela produz". Dorothy Schons esteve em Vergara (Guipúzcoa), que Calleja indica como o berço da família de Asbaje, e não conseguiu encontrar rastros do nome: "Mandei procurar nos registros paroquiais o nome de

8. *Cf.* Alberto G. Salceda, "El acta de bautismo de sor Juana", *Abside*, número de janeiro-março de 1962.

Asbaje. Nada. Gente nascida no povoado me disse que aquele nome não parecia basco". Unamuno pensava a mesma coisa e sugeriu outra grafia: Asuaje ou Azuaje. Robert Ricard descobriu que Azuaje é o nome de um lugar na Grande Canária, entre Firgas e Moya; provavelmente a palavra é de origem genovesa e os fundadores de Auzaje foram uns tais Suaggi ou Zoagli. Talvez, arrisca Ricard, os Asbaje descobertos por Dorothy Schons no México fossem dessa família "embora nossas informações ainda sejam muito vagas para nos permitir identificações certas".[9] A hipótese da origem ítalo-canária do pai de sóror Juana bate de frente com a opinião de Calleja e a da própria poeta. Ricard reconhece isso, mas indica que houve uma relação entre os numerosos genoveses instalados na Espanha e o povoado de Vergara: em 1593 fundou-se, nessa aldeia, um colégio de jesuítas graças à doação de uma dama hispano-genovesa. Viria o pai de sóror Juana de um ramo basco dos Azuaje (Zoagli) da Grande Canária? A hipotese é frágil. O que é inegável é que a família Ramírez e a própria sóror Juana fizeram todo o possível para deixar Pedro Manuel de Asbaje na sombra. E conseguiram isso: é um nome sem corpo, um fantasma.

Juana Inés mal menciona o nome do pai. Desde muito menina deixou de vê-lo, se é que o conheceu (a dúvidà é legítima). Tampouco conheceu a família dele, e nunca dela falou. Embora se dissesse 'filha legítima', é certo que não faltaram as fofocas e os murmúrios. Um feroz epigrama, com o qual responde a um 'soberbo', revela que Juana Inés era sensível aos falatórios:

> El no ser de padre honrado,
> fuera defecto, a mi ver,

9. Nota de Robert Ricard no *Bulletin Hispanique* (Bordéus, LXII, nº 3, 1960). Nas Canárias, depois do surgimento da primeira edição desse livro, o tema despertou certo interesse. Ver os amenos e eruditos artigos de Manuel González Sosa no *Diario de las Palmas* (30 de dezembro de 1982 e 10 de fevereiro de 1983). Gonzáles Sosa acrescenta que o segundo sobrenome de Asbaje, "ou seja, Vargas Machuca, também abundou muito em nossa ilha" desde o princípio do século XVI.

si como recibí el ser
de él, se lo hubiera yo dado.
Más piadosa fue tu madre,
que hizo que a muchos sucedas:
para que, entre tantos, puedas
tomar el que más te cuadre.*

Aqueles que comentaram esse epigrama não perceberam que se refere não tanto à sua bastardia como à origem de seu pai. Asbaje não era honrado por ser plebeu ou por haver cometido algum delito ou falta?

Enquanto viveu neste mundo Juana Inés levou o sobrenome de sua mãe. No retrato de Andrés Islas (1772) há uma inscrição que diz expressamente: "No século ficou conhecida como dona Juana Ramírez, que assim assinava..." Seu testamento confirma: "No século me chamavam dona Juana Ramírez de Asbaje..." Uma exceção: por causa do término das obras da catedral metropolitana (1667), foram publicadas várias 'descrições poéticas' da construção, chamadas 'dedicações'; numa delas — *Poética descripción de la plausible pompa...* (1668) — aparece um soneto em homenagem ao autor do livro, o presbítero Diego de Ribera, escrito por 'dona Juana Inés de Asbaje'. Trata-se de um de seus primeiros poemas: vivia ainda no palácio do vice-rei como dama da marquesa de Mancera e tinha vinte anos. É possível que na corte tenha sido conhecida como Juana Ramírez de Asbaje ou Azvaje. Deve ter preferido usar o sobrenome materno por uma razão: viveu sempre, até vestir o hábito, no círculo familiar de sua mãe. O convento em que professou, o de San Jerónimo, estava reservado unicamente às *criollas*, e várias mulheres de sua família também foram freiras no San Jerónimo. Assim, tanto as considerações familiares como as sociais explicam o uso do sobrenome materno, embora seja visível a satisfação com que alude à sua origem basca.

---

* O não ser de pai honrado,/seria defeito, ao meu ver,/se, assim como recebi seu ser,/eu o tivesse dado./Mais piedosa foi tua mãe,/que fez que a muitos sucedas:/ para que, entre tantos,/possas escolher o que melhor te sirva (N. do T.).

A família materna de Juana Inés era *criolla* de quatro costados e *criollos* foram seu padrastro, os maridos de suas irmãs e a mulher de seu meio-irmão. Pedro Ramírez de Santillana e Beatriz Rendón, os avós maternos, eram de origem andaluz e vinham de Sanlúcar de Barrameda. Fazendeiro de posses medianas — mas não pobre como se dizia de forma leviana na época —, Pedro Ramírez era arrendatário de duas fazendas, ambas propriedades da Igreja: a de Nepantla, onde nasceu Juana Inés, e a de Panoayán, onde ela cresceu. As terras são férteis nessa região; as duas fazendas, particularmente a de Panoayán, que ainda existe, eram produtivas e geravam bons lucros. Pedro Ramírez arrendou a fazenda de Panoayán por 'três vidas', quer dizer, durante toda a sua vida e, depois de sua morte, sucessivamente durante as vidas de sua filha Isabel e sua neta María. Mais tarde, a fazenda passou, outra vez por 'três vidas', a Diego Ruiz Lozano, o Jovem, meio-irmão de Juana Inés, e a seus descendentes. Assim, Panoayán esteve nas mãos dos Ramírez por seis gerações.

Na família, como era comum na época e nesse meio social, sobravam militares e clérigos. Diego Ruiz Lozano foi militar e seu filho, o Jovem, também seguiu a mesma carreira. Um dos irmãos de Isabel Ramírez foi o tataravô do sábio José Antonio Alzate y Ramírez. Uma de suas irmãs, María, casou-se com o rico Juan de Mata, homem que gozava de influência e crédito no palácio do vice-rei. Uma meio-irmã da poeta, dona Inés Ruiz Lozano, foi esposa de José Manuel de Torres, secretário da Universidade e poeta de certo renome. Um dos filhos desse matrimônio, José Diego de Torres, foi igualmente secretário da Universidade e poeta como seu pai e sua tia. Outro dos Torres — o mercedário frei Miguel de Torres — foi familiar e biógrafo do bispo de Puebla, o amigo e protetor de sóror Juana, Manuel Fernández de Santa Cruz. Característica notável dessa família: todas as mulheres mostraram independência, integridade e energia. Isabel Ramírez administrou a fazenda de Panoayán, desde a morte de seu pai, em 1655, até sua própria morte, em 1688, quer dizer, mais de trinta anos. Foi sucedida por sua filha María, que também administrou a fazenda até morrer. Josefa, sua outra filha, não foi menos empreendedora; abandonada pelo

marido, comprou, com a ajuda de sóror Juana, que conseguiu um empréstimo hipotecando suas jóias, uma fazenda na região de Chalco. É impossível não admirar essas figuras esforçadas, sobretudo se pensarmos na época em que viveram. E cresce minha admiração em relação a dona Isabel Ramírez quando me lembro de que era analfabeta... Dirigir uma fazenda não era nem é coisa fácil; além de exigir considerável vigor físico e resistência de corpo e ânimo, requer habilidade, tenacidade e capacidade para comandar. O fazendeiro não é unicamente o dono da terra, dos animais e instrumentos para lavrar: é o chefe de uma comunidade. Nessa família de mulheres, Juana Inés não foi uma exceção.

Fazendeiros, clérigos, capitães, freiras, como se ajustou essa gente de crenças firmes com os amores de Isabel Ramírez? Como conseguiram casar as irmãs de Juana Inés e como ela própria pôde ser admitida no palácio e se transformar em dama da vice-rainha? Como se explica a harmonia entre as irmãs e a mãe? Devemos modificar nossas idéias sobre a moral do século XVII. A ortodoxia sexual era muito menos severa que a religiosa. Os Ramírez eram uma família *criolla* típica, como o eram as outras famílias que formavam sua parentela: os Mata, os Ruiz Lozano, os Torres. Um ligeiro exame dos documentos publicados por Ramírez España e por Cervantes revela que a conduta de Isabel Ramírez estava longe de ser uma escandalosa exceção. Todo mundo aceitava com naturalidade a existência dos filhos naturais, e José Miguel Torres, secretário da Universidade e pai de vários clérigos e freiras, não considerava particularmente reprovável a bastardia de sua mulher e de muitos de seus sobrinhos e sobrinhas. O silêncio que rodeou as recompilações de Ramírez España e Cervantes tem sido tal que eu me pergunto se esses documentos foram realmente lidos. Ou talvez sua leitura tenha produzido uma perturbação moral inibidora de todo comentário e de toda reflexão crítica: para os crentes modernos é difícil aceitar que os princípios religiosos mais firmes tenham sido compatíveis com uma conduta desregrada. No sentencioso prefácio de seu livro, Ramírez España procura minimizar certos fatos. Supõe, por exemplo, que houve uma legitimação dos filhos de Isabel Ramírez; o certo é que tanto seu testamento como o

de Ruiz Lozano são categóricos: um e outro pontualizam que seus filhos foram naturais. Ramírez España também passa pelos casos de María e Josefa, as irmãs de sóror Juana, como se fossem brasas vivas. Menos explicáveis que as reticências de Ramírez España são os silêncios de Méndez Plancarte e de Alfonso Junco, cortados por exclamações de horror. O escândalo é o disfarce dos que fomentam a hipocrisia.

Sobre Isabel Ramírez, a mãe de sóror Juana, há pouco a acrescentar. E sobre suas irmãs? Na árvore genealógica que aparece no final do livro de Ramírez España, assim como no prefácio, indica-se que María Ramírez, uma das irmãs de sóror Juana, foi esposa de Lope de Ulloque e teve três filhos: Isabel María de San José — religiosa no convento de San Jerónimo —, Lope e Ignacio. A única prova do casamento de María com Lope de Ulloque é seu atestado de óbito. Nenhum dos dois filhos, Lope e Ignacio, levaram o nome do pai; seu tio por afinidade, o doutor José Miguel de Torres, em seu testamento, ao mencioná-los só dá o nome da mãe. O testamento de Isabel Ramírez, outorgado um ano antes de sua morte, em 1687, quer dizer, quando já haviam nascido os três filhos de sua filha María, é explícito: "Mando que sejam dados trezentos pesos de ouro comum à dita María de Asbaje, minha filha, donzela..." Na declaração de profissão de fé de Isabel María de San José, em 1688, escrita de punho e letra por sóror Juana Inés de la Cruz, que era naquele ano arquivista e secretária do convento de San Jerónimo, lemos que a noviça era filha de María Ramírez e do capitão Fernando Martínez de Santolaya.[10] Entrando em maiores detalhes, nesse mesmo ano, a própria Isabel María de San José fez seu testamento, como era costume das noviças no momento de vestir o hábito, e ali declarou ser "filha natural do capitão Fernando Martínez de Santolaya, quem, como tal, me entregou à madre Juana Inés de la Cruz, onde sua caridade me criou, com esta relação e pouco assistida do dito meu pai e sem mais notícia de natureza ou mãe".[11] O feminismo de Juana Inés muda subita-

10. Dorothy Schons, *Algunos parientes de sor Juana*, México, 1934.
11. Enrique A. Cervantes, *El testamento de sor Juana y otros documentos*, México, 1949.

mente; sua sátira contra os homens e sua defesa das mulheres deixam de ser uma opinião: são uma reação moral, até mesmo física, diante de experiências vividas.

Dois documentos confirmam a solicitude com que Juana amparou sua sobrinha abandonada. Em uma declaração judicial que fez em 1683, ao responder a uma reclamação de seu sobrinho Francisco de Villena, filho de sua irmã Josefa, diz:

> que nega ter estado em seu poder quantidade de prata lavrada que correspondesse e pertencesse a don Francisco de Villena e o que acontece é o fato de dona Josefa de Asbaje lhe ter entregado seis pratinhos de prata para que deles conseguisse algum dinheiro, e esta declarante, para fazer isso, procurou diferentes coisas preciosas e jóias para que lhe emprestassem dois mil pesos a fim de poder comprar uma fazenda, e ao emprestar esse dinheiro foi para fazer um favor a esta declarante, não porque as jóias valessem mil pesos; e que nunca estiveram em seu poder jóias nem outras coisas que pertencessem ao dito don Francisco de Villena, que, antes, ficou a lhe dever alguma quantidade de pesos, assim como de juros de trezentos pesos que tinha em seu poder, pertencentes a uma menina que tem esta declarante a seu cargo...[12]

Esta menina não podia ser outra senão Isabel María de San José. Anos mais tarde, em 1691, Juana Inés pede para aplicar mil e quatrocentos pesos de ouro comum — uns meses depois investiu outros seiscentos — em sítios do convento de San Jerónimo "para que pelo tempo de minha vida o mordomo do dito convento me entregue os juros correspondentes e depois a madre Isabel María de San José, minha sobrinha".[13] Os dois irmãos de Isabel María de San José também eram filhos naturais e não levavam o sobrenome do pai, mas o Ramírez do lado materno. Isabel Ramírez deixou a María, como seu pai a ela deixara, 'para toda a vida', a fazenda de Panoayán. A razão provável: as outras duas filhas de Asbaje, que não tinham fortuna, estavam

12. Guillermo Ramírez España, *op. cit.*
13. Enrique A. Cervantes, *op. cit.*

bem de vida, Juana Inés no convento e Josefa com um protetor, Francisco de Villena.

O caso de Josefa não difere muito do de María. Como ela, também teve filhos fora do casamento. Casou-se com José de Paredes em 1664, mas dois anos depois seu marido a abandonou. Contudo, teve quatro filhos. O enigma se esclarece só quando sabemos que Josefa viveu na Cidade do México com don Francisco de Villena. Os quatro filhos herdaram os bens de don Francisco e seu sobrenome. Existe uma declaração de seu primo, o poeta José Diego de Torres, na qual confirma que os quatro — José Felipe, Francisco, Rosa Teresa e María — eram filhos de Josefa Ramírez de Asbaje e Francisco de Villena. Em sua declaração, José Diego de Torres afirma conhecê-los "como quem os criou". Assim era de fato: seu pai, José Miguel fora tutor dos Ramírez Villena e procurador de Josefa quando da morte de Francisco de Villena. Um dos irmãos Villena, José Felipe, foi clérigo e provavelmente é o autor de uma elegia à morte de sóror Juana: "América, no llores..." (*Fama y obras póstumas*).

Também Diego Ruiz Lozano, o Jovem, meio-irmão de sóror Juana Inés, declarou em seu testamento ser pai de um filho natural. Um dado revelador: Pedro Ramírez, o avô, diz em seu testamento que deve a Diego Ruiz Lozano (o Velho), "morador desta província, cem pesos ou alguma coisa menos". Nessa data, 1665, Diego Ruiz já era amante de Isabel, pois seu filho mais velho, Diego, o Jovem, deve ter nascido por volta de 1656.[14] Pedro Ramírez não podia ignorar os deslizes de sua filha Isabel nem que seu credor era seu amante.

A conduta das mulheres da família Ramírez — a dos homens deve ter sido ainda mais livre — não parece ter afetado

14. As outras duas filhas, Antonia e Inés, nasceram em 1658 e 1659, se devemos dar crédito ao documento IV que figura no livro de Enrique A. Cervantes: *Petición de Antonia e Inés Ruiz, primas hermanas* (sic) *de sor Juana Inés de la Cruz, para ingresar en el convento de San Jerónimo, 15 de diciembre de 1672*. É significativo que seu pai as colocasse aos cuidados da madre Juana Inés de la Cruz, "para afastá-las dos riscos do século". Nessa data já estariam separados Ruiz Lozano e Isabel Ramírez? Sabemos que don Diego mais tarde se casou com dona Catalina Maldonado Zapata.

gravemente sua reputação. As duas filhas de Ruiz Lozano se casaram com gente conhecida e respeitável; as filhas naturais de Josefa Ramírez também se casaram e os filhos de todas elas encontraram abrigo na Igreja, na Universidade e na milícia. As ortodoxias religiosas e políticas são implacáveis com as opiniões heréticas, não com as paixões dos sentidos. São muitos os testemunhos sobre a liberdade de costumes na Nova Espanha. O viajante Tomás Gage, com rancorosa alegria, reuniu historinhas sobre a luxúria, avareza e leviandade dos clérigos. Outros viajantes se maravilharam com o jeito solto das mulheres e com a facilidade com que os espanhóis e seus descendentes, *criollos* e mestiços, satisfaziam seus apetites sexuais. No final do século XVII, diz Irving A. Leonard citando Agustín de Vetancourt, "entravam na Cidade do México diariamente duas mil arrobas de pulque e mil e quinhentas mais todas as terças-feiras e sábados". Nas *pulquerias** e tavernas, os homens eram atendidos por mulheres jovens, mas a prostituição masculina tampouco era desconhecida: "Para atrair seus clientes, esses cidadãos têm uma provisão de indivíduos de ambos os sexos para seu malvado comércio". A polícia não tinha acesso nem às tavernas nem aos bordéis. Contudo, aquele século foi também o dos missionários como padre Kino, místicos como Catalina Suárez e ascetas severos como o arcebispo do México Francisco Aguiar y Seijas e o padre Antonio Núñez de Miranda.

Uma e outra vez já se ressaltou a extrema religiosidade da época e sua sensualidade não menos extrema. O contraste violento entre severidade e dissolução aparece em todas as manifestações da Idade Barroca e é comum a todos os países e todas as classes. Muitas vezes austeridade e relaxamento se dão na mesma alma: John Donne é autor de poemas libertinos como a elegia *Going to bed* e de sermões devotos. Nos poemas de Quevedo dialogam, sem cessar, a alma e o ânus, os ossos e o excremento. O clamor, feito de admiração e escândalo, que produziu o erotismo gelado de *Adonis* de Marino pode ser comparado às paixões que

---

* Bares onde só se bebe pulque, estabelecimentos ainda muito freqüentados no México pelas classes mais baixas (N. do T.).

despertaram os romances de Lawrence, Joyce e Proust. A grande invenção literária da Idade Barroca: o conceito, a união dos contrários, expressa com extraordinária exatidão o caráter da época. Mas o caso da sociedade barroca do século XVII não é único: rigor e libertinagem, pessimismo radical e sensualidade exaltada, ascetismo e erotismo, são atitudes que geralmente vêm juntas. Em outro livro já tratei de mostrar como se abriu na Índia o diálogo entre os signos *corpo e não-corpo.*[15] Nas épocas antibarrocas existe uma rígida separação entre o *corpo* e o *não-corpo*, a matéria e o espírito. Essa separação, na esfera da arte, se expressa como uma clara distinção entre o desenho e a cor. Os períodos maneiristas, ao contrário, da mesma forma como nos domínios da arte e do pensamento, ou no da moral e do erotismo, estão regidos pelo princípio de *coincidentia oppositorum.*

As condições sociais e físicas da Nova Espanha favoreciam a manifestação de todos esses contrastes. Desde o princípio a atração pela América foi contraditória: para os missionários franciscanos foi o continente onde se cumpriam as profecias de Joaquín de Flora e, portanto, a consumação do Apocalipse; para a maioria dos laicos e muitos religiosos, a América representava a ilusão do rápido enriquecimento. Os espaços abertos davam a sensação, a uns, da reconquista da liberdade corporal e, a outros, de um novo reino espiritual. As diferentes comidas, as cores, as paisagens, as mulheres de pele e olhos diferentes — índias, mestiças, mulatas —, a cumplicidade do sol e da vegetação, a suavidade da temperatura, tudo exaltava a imaginação: aquela dos sentidos. Os estudos demográficos contemporâneos descobriram que a fertilidade dos espanhóis aumentou na Nova Espanha. A explicação não reside numa impossível mutação biológica, mas na mudança de meio social: as novas condições eram mais propícias ao gozo dos sentidos e menos favoráveis à moral da repressão. Os espanhóis tinham mais filhos no México porque, provavelmente, haviam relaxado sua disciplina sexual. Dorothy Schons, escandalizada diante da leviandade dos costumes na Nova Espanha durante o século

15. *Conjunciones y disyunciones*, México, 1969.

XVII, cita uma das entradas do *Diario de sucesos notables*, de Antonio de Robles:

> No dia doze [de julho de 1668] morreu Antonio Calderón Benavides, natural do México, um dos mais singulares clérigos que teve este arcebispado; além de ser um galã, de bela cara e muito rico, dizia-se muito na época que se conservou virgem.[16]

A Inquisição queimou muito poucos hereges, mas foram inúmeros os clérigos processados e condenados por seduzir suas fiéis. O relaxamento da moral sexual do povo mexicano seguramente é herança da Nova Espanha. Não seria bom condená-la: se o machismo é uma tirania que ensombrece as relações entre o homem e a mulher, a liberdade erótica as ilumina.

16. Dorothy Schons, "Some obscure points in the life of sor Juana Inés de la Cruz", *Modern Philology*, novembro, 1926.

2. SÍLABAS AS ESTRELAS COMPONHAM

Tolerância para com as perdições do apetite e intransigência em matéria de opiniões e crenças; prodigalidade do corpo e suas paixões, rigor com a alma e seus desvarios: nesse mundo nasceu e viveu Juana Inés. Mas como era ela e como eram sua casa e gente? Sabemos pouquíssimo sobre sua infância e esse pouco é o que ela própria, sempre reticente, nos deixa vislumbrar em sua *Respuesta* ao bispo de Puebla e em outros trechos de seus escritos. Várias vezes alude ao seu gênio risonho, vivaz e brincalhão. Castorena y Ursúa elogia seu talento rápido nas conversas, sua habilidade dialética e a felicidade e graça de suas improvisações. Agudeza e donaire, foram esses os traços que a distinguiram na idade madura e que, na sua infância, devem se ter manifestado como fantasia e travessura. A Juana Inés adulta, entregue às suas elocubrações intelectuais, nos permite entrever outra, menina, abstraída em seus jogos infantis, ao mesmo tempo séria e apaixonada, amante de pular e cantar, mas também de ouvir as historietas das empregadas e as lendas dos velhos. Ao contrário de Santa Teresa, deve ter sido mais sonhadora que aventureira e mais reflexiva que sonhadora.

Menina solitária, menina que brinca sozinha, menina que se perde em si mesma. Sobretudo menina curiosa. Esse foi seu signo e sua sina: a curiosidade. Curiosa sobre o mundo e si própria, sobre o que acontece no mundo e dentro dela. A curiosidade logo se transformou em paixão intelectual: *O que é*? e *Como é*? foram perguntas que ela repetiu durante toda a sua vida. Na *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* ela lembra:

> Estavam em minha presença duas meninas brincando com um pião, e logo que vi o movimento e a figura, comecei, com esta minha loucura, a considerar o fácil girar da forma esférica, e como durava o impulso já impresso e independente de sua causa...

Desde o princípio a curiosidade intelectual foi sua grande paixão. Melhor dizendo, desde o princípio ela foi a sublimação da grande paixão. Na mesma *Respuesta* diz que aos três anos de idade conseguiu, não sem enganos e súplicas, que a professora de uma de suas irmãs mais velhas lhe desse algumas lições. Também nos conta que não comia queijo porque lhe haviam dito que isso deixava as pessoas abobadas; nela era maior "o desejo de saber que o de comer". Aos seis ou sete anos já sabia ler e escrever. Foi quando lhe ocorreu pedir à sua mãe que a mandasse à Universidade vestida de homem. Diante da previsível negativa, ela se consolou estudando e lendo na biblioteca do avô. Para aprender gramática, cortava cinco ou seis dedos de cabelo e voltava a cortá-los se, num prazo que ela mesma se fixava, não houvesse aprendido a lição: não lhe parecia que "estivesse vestida de cabelos uma cabeça tão desnuda de notícias".

Não é de estranhar que as lembranças infantis de sóror Juana, apesar de seu caráter fragmentário, tenham sido uma das bases da hipótese de sua 'masculinidade'. Mas para compreender cabalmente esses episódios é preciso inseri-los no contexto geral de sua infância, desde a constituição física de Juana Inés até a composição social e psíquica de seu mundo. A menina em sua casa, os mais velhos e seus conflitos, as irmãs e seus jogos, as babás e suas histórias, as doenças e os trabalhos, os prazeres e os feriados, os altos e baixos de uma família *criolla* numa fazenda no alto de uma montanha, nos limites da zona fria e da zona quente, entre as fuligens do vulcão Popocatépetl e os canaviais tropicais da planície. É uma pena que sóror Juana tenha sido extremamente reservada. Mal fala de sua família em seu relato autobiográfico e nada nos diz do que foi sem dúvida a chave de sua situação psíquica: a natureza de seus vínculos com o triângulo composto por sua mãe e seus dois amantes.

A separação de seus pais e o surgimento de um novo amante, Diego Ruiz Lozano, deve tê-la afetado profundamente. Assim, a primeira pergunta que devemos fazer é a seguinte: qual foi a natureza de sua relação com Pedro Manuel de Asbaje? Se é impossível responder inteiramente essa pergunta, não o é dar uma resposta que tenha certos traços de verossimilhança. Conheceu seu pai? Já afirmei que a dúvida é fictícia. Não parece verossímil que Asbaje tenha vivido maritalmente, na mesma casa dos pais de Isabel, com ela e suas filhas. Seja como for, Juana Inés deixou de vê-lo, se é que chegou a conhecê-lo, quando sobreveio a separação entre Pedro Manuel de Asbaje e Isabel Ramírez.

Não é provável que o visse depois: é um fato concreto que Asbaje desapareceu inteiramente da vida de Isabel e suas filhas. A separação deve ter ocorrido quando Juana Inés tinha cinco ou seis anos, se não antes. Justifica minha hipótese este cálculo simples: Diego, o Jovem, o mais velho dos filhos de Ruiz Lozano, deve ter sido uns oito anos mais jovem que sóror Juana, já que a irmã que nascera após ele, Antonia, tinha dez menos que a poeta.[1] Dessa forma, provavelmente nasceu em 1656, ou seja, o ano em que morreu o avô de Juana Inés e em que foi enviada à Cidade do México para viver com os Mata. O fato de quase nunca mencionar o pai é mais uma prova do abandono de Pedro Manuel de Asbaje.

Todas essas circunstâncias me levam a acreditar que o vínculo entre Juana Inés e seu pai foi inexistente. Melhor dizendo, essa relação foi análoga à que nos une aos ausentes: uma relação imaginária. As relações com os ausentes estão à mercê da nossa subjetividade: o ausente é uma projeção de nossos desejos, ódios e temores. Experimentamos a ausência como vazio, mas é um vazio que preenchemos com nossa imaginação. Qual era a imagem que fazia Juana Inés de seu pai? A projeção infantil da imagem paterna, em si mesma complexa, deve ter sido nela singularmente complicada e contraditória. Três figuras se misturavam, sem dúvida, em sua imagem da paternidade: a do pai biológico,

1. Antonia tinha catorze anos quando seu pai pediu, em 15 de dezembro de 1672, seu ingresso no convento de San Jerónimo, aos cuidados de sóror Juana, que acabava de completar vinte e quatro anos. *Cf.* Enrique A. Cervantes, *op. cit.*

Pedro Manuel de Asbaje; a do substituto e rival, Diego Ruiz Lozano; e a do avô, com quem viveu e a quem, quase seguramente, considerava seu verdadeiro pai. Mas o avô morreu em 1656, quando ela tinha oito anos. Por outro lado, justamente por ser provável que em sua casa se falasse pouco de Asbaje, ela e suas irmãs sem dúvida tinham uma idéia dessa figura fantástica. Já mulher, Juana Inés nunca falou dele a não ser de forma indireta e para se referir à sua estirpe basca. Seja como for, é impossível que a imagem lendária do pai não tenha estado tingida de rancor por seu abandono. Rancor e, provavelmente, secreta e despeitada admiração.

É difícil que Juana Inés não soubesse que Pedro Manuel de Asbaje era um ausente que nunca voltaria. Muito bem, a ausência definitiva, irrevogável, é a dos mortos. Talvez, antes da morte física de Asbaje — ocorrida antes de 1669, ou seja, antes de vestir o hábito —,[2] ela o tenha matado e enterrado simbolicamente. Matar em sonhos a quem queremos e nos tenha deixado é uma compensação freqüente entre as crianças e os apaixonados. Com isso quero dizer que o pai não somente esteve ausente, mas foi um fantasma para Juana Inés. Seus poemas amorosos nunca giram em torno da presença do amado, mas de uma imagem, forma fantástica moldada pela memória ou pelo desejo. A pessoa querida aparece como um ser esfumaçado, uma sombra esculpida pela mente. Às vezes, essa sombra é a de um morto. Um exemplo notável dessa última situação são as liras (213), com toda a justiça famosas, nas quais uma mulher chora a ausência de seu marido defunto. Nesse poema sóror Juana representa o papel da viúva com uma convicção que vai mais além da retórica barroca. O tema a fascinava: há outro poema, algumas endechas (78) não menos apaixonadas que as liras, em que "expressa em expressões ainda mais vivas o sentimento de que padece uma amante de seu marido morto".

É indubitável a ambigüidade de seus sentimentos diante do fantasma de seu pai. O ausente era, se não um morto, um

2. Segundo se deduz do testamento de sóror Juana (24 de fevereiro de 1669). Mas era verdade que Asbaje tinha morrido? Nenhum documento prova isso.

desaparecido. Sua falta era motivo de nostalgia e idealização: em nossa fantasia os ausentes se agigantam e se tornam heróis ou monstros. Talvez seus sentimentos não fossem de orgulho, mas de pena e vergonha: como saber se ele fora um aventureiro ou um pobre diabo, um fidalgo libertino ou um sacerdote indigno? Em qualquer caso, a imagem que teve de seu pai, como eu já disse, foi uma mistura de ressentimento, nostalgia e — por que não? — secreta admiração. Se, como dá a entender sua atitude, ela o matou imaginariamente e o enterrou no silêncio, sua poesia o desenterrou, transfigurando os dois, ela e ele: ela foi sua viúva e ele, seu marido morto. Essa fantasia inverte, em seu primeiro momento, a situação arquetípica que, segundo Freud e seus seguidores, as crianças adotam diante de seus pais: matar simbolicamente o pai ou a mãe para, também simbolicamente, substituí-los. No caso de Juana Inés, se é verdadeira minha suposição, a menina mata o pai, não a mãe, e isso indica uma inversão de sexo e de valores. Dupla transgressão — matar a imagem do pai e assumir, assim, não a imagem da mãe, mas a masculina. Essa 'masculinização', porém, por sua vez, é negada num segundo movimento de sua vida psíquica: Juana Inés transforma o fantasma paterno no espectro de seu marido e ela se transforma em viúva. Assim se realiza a identificação com a mãe — a verdadeira viúva, embora não legal, de Asbaje — e a 'masculinização' se transforma em 'feminização', Juana Inés substitui idealmente sua mãe. Nova ambigüidade: a substituição se consuma quando ela se torna freira. O convento não é renúncia; é a via rumo à transmutação: a freira é poeta. Pela poesia, ela ressuscita os mortos e os desposa. Como veremos mais adiante, um dos arquétipos da madre Juana, autora de poemas e peças de teatro, foi Ísis, a deusa egípcia que não só é a mãe universal das sementes, das plantas e dos animais, como inventora da escritura, senhora dos signos. Existe, além disso, outra secreta e impressionante analogia entre a 'viúva' Juana Inés e a deusa: Ísis ressuscita o irmão-esposo Osíris e com ele se casa. A figura de Ísis encarna uma dupla maternidade: a natural e a dos símbolos. A segunda transcende a primeira e sóror Juana nela se reconhece. Daí que também se tenha identificado com outras donzelas da Antigüi-

dade, que transformam igualmente a maternidade natural em simbólica ou espiritual: pela poesia ou inspiração de um nume produzem poemas e profecias. Esse é o tema secreto de sua vida, como me proponho a mostrar neste livro. E mal escrevo esta frase, tenho que emendá-la: não procuro *saber*, mas *vislumbrar* quem foi Juana Inés.

Não é fácil conhecer os sentimentos que lhe inspirava Diego Ruiz Lozano. Não eram, certamente, menos complexos que os que sentia pelo fantasmagórico Asbaje. Só que, se a nota distintiva de sua relação com este último foi a ausência, a nota que a unia a Ruiz Lozano foi na verdade a contrária: Asbaje era um espectro, Ruiz Lozano, um ser de carne e osso. O novo amante deve ter sido visto por Juana Inés como um intruso e usurpador. Em sua mitologia infantil as duas figuras antagônicas, mas complementares, em que cristalizou a virilidade foram o pai e o padrasto, o fantasma e o intruso. A primeira foi realidade sem corpo, fumaça que se desfaz entre os dedos. O fantasma é intocável: a indiferença do pai ausente culmina na inacessibilidade do espectro. A segunda foi sobretudo uma presença física, um corpo estranho que ocupa e profana os espaços reservados ao chefe da casa. Esses espaços são, simultaneamente, sagrados e íntimos: a poltrona da sala, a cabeceira da mesa, o leito conjugal. A presença estranha é a expressão palpável do poder em sua forma mais desnuda e ilegítima: a usurpação.

Aqui devo arriscar uma hipótese que, embora impossível de verificar, parece-me que possui uma forte dose de realidade: Ruiz Lozano desempenhou uma função compensatória na dialética da culpa e do castigo. A tirania do padrasto foi a punição pela morte simbólica do pai. A virilidade fantasmagórica encarna em Ruiz Lozano, mas a forma corporal que assume é a da agressão. Trata-se, outra vez, de uma imagem; o agressor não é o indivíduo real que foi Diego Ruiz Lozano, mas uma figura criada pelo sentimento de culpa de Juana Inés.

Além disso, as relações reais existentes entre ela e o padrasto não devem ter sido assim tão ruins. Já observei que em 1672 Diego Ruiz Lozano deixou suas duas filhas — Antonia, catorze anos, e Inés, treze — no convento de San Jerónimo para "afastá-

las dos perigos do século" e para que "estejam na companhia da madre Juana Inés de la Cruz, sua prima (sic)". Em sua declaração, Diego Ruiz Lozano comprometia-se a pagar sua alimentação e, "chegada a hora", os três mil pesos do dote de cada uma. Nenhuma das duas vestiu o hábito. Mas uma coisa são as relações reais de Juana Inés com Diego Ruiz Lozano, sobretudo na idade madura, e outra os ambíguos sentimentos e imagens que a mesma pessoa deve ter-lhe inspirado durante sua infância.

A relação entre as duas imagens da virilidade, o pai e o padrasto, assume a forma da passividade e da atividade. A passividade do fantasma excita e redobra a atividade da imaginação; a agressiva presença do intruso, por outro lado, provoca uma reação de imobilidade defensiva. Juana Inés recua diante do padrasto e se fecha em si mesma. Nesse movimento instintivo para dentro já estão prefiguradas a cela de seu convento e a solidão entre os livros. Diante do fantasma do pai, Juana Inés solta sua fantasia. Nesse movimento para fora já está perfilada sua atitude diante do papel sobre o qual desenha, com letras, as figuras de seus desejos e especulações. Uma e outra atitude, a do encolhimento e a da distensão, são o germe do desmesurado crescimento de suas faculdades mentais — a especulação e a imaginação — frente às corporais.

O fantasma que ronda seus pensamentos e o intruso que domina a casa são figuras estreitamente ligadas à mãe e, portanto, a ela própria. A relação com sua mãe — a mais complexa e difícil de penetrar — deve ter sido determinada pela oposição entre as duas imagens masculinas, a do fantasma e a do intruso. A mãe compensa a ausência não com a imaginação, mas com outra presença que não é a da usurpação nem a da instabilidade, mas a da permanência e da firmeza. A mãe encarna uma espécie de legitimidade, não jurídica mas terrena, carnal. É a casa, a terra. Seus poderes se exercem num reino oposto àquele em que Juana Inés abre os seus: não o mundo do sonho e seus espectros, mas o da realidade. A mãe é a senhora da realidade. Talvez Juana Inés sentisse por ela uma espécie de repulsão amorosa, essa fascinação que sentem às vezes os temperamentos intelectuais e introvertidos pelas naturezas poderosamente animais. Uma fasci-

nação que não exclui o horror. Embora sua vida tenha sido a negação da vida de sua mãe, como não perceber que se trata de uma homenagem oblíqua? Para compreender a contraditória relação que quase seguramente uniu Juana Inés à mãe — admiração, ciúmes, piedade, despeito —, é preciso ver como ela a viu quando era menina: no centro da casa, ao mesmo tempo rainha e escândalo da sua família. Mundo de paixões fortes e indíviduos fracos. Nessa constelação afetiva, regida por ventos contrários, a mãe é o ímã que atrai todas as vontades e as neutraliza ou desencadeia: a senhora do raio e da calma.

Juana Inés está entre o fantasma do pai, a presença do padrasto e a realidade, enorme, terrestre da mãe. É uma realidade que funde os opostos. Não os funde espiritualmente, mas física, carnalmente. A vida e obra de Juana Inés será uma tentativa de transpor essa fusão carnal à esfera do espírito e transmutá-la. Alquimia na qual a arte será o fogo da tradição. Em seus poemas, ao se referir às suas obras literárias, fala com freqüência de seus partos e abortos; no *Epinicio al conde de Galve (Epinício ao conde de Galve)* alude à pitonisa de Delfos em termos realmente extraordinários: "Embora virgem, prenhe de conceitos divinos". A imagem é um retrato da própria sóror Juana que, por sua vez, se apresenta como uma sublimação da figura materna. O conceitualismo lhe serve admiravelmente para esse gênero de paradoxos; graças a eles se chega ao prodígio de que 'frenética seja a cordura'. A transgressão da ordem lógica produz uma nova realidade espiritual, o conceito. Transgressão intelectual não menos prodigiosa que a transgressão carnal de sua mãe. Sóror Juana é solteira e fértil como ela: uma concebe criaturas mortais, a outra, criaturas mentais.

O outro vínculo com os poderes masculinos é representado pelo avô. É o substituto do pai. Sóror Juana conta na *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* que viveu, quando menina, com a mãe e o avô. Pedro Ramírez passou os últimos anos de sua vida na fazenda de Panoayán; quando ele morreu, em 1656, quando Juana tinha oito anos, Isabel Ramírez herdou a propriedade. A escola em que Juana Inés aprendeu a ler e a escrever — "uma das que chamam Amigas" — ficava em Amecameca, a uns dois ou três

quilômetros de Panoayán. O avô era amante dos livros e da cultura. O erudito livreiro Demetrio García descobriu um exemplar de uma antologia de poetas latinos de Octaviano de la Mirandola, editada em Lyon, em 1590 (*Illustrium Poetarum Flores*). O exemplar pertencera primeiro a Pedro Ramírez e depois a Juana Inés. Ermilo Abreu Gómez examinou o volume e diz que na primeira página aparece a assinatura da poeta: "JHS de Juana Inés de la Cruz, a pior", fórmula de auto-humilhação que também figura numa página do *Libro de profesiones* do convento de San Jerónimo: "Eu, a pior do mundo, Juana Inés de la Cruz". Na capa aparece o nome de Ramírez. Há muitas anotações feitas não pela mesma mão:

> quando menos duas pessoas as escreveram... As inscrições principais denunciam curiosíssimas notícias, umas eruditas e outras pessoais; pode-se concluir que seu autor era versado em literatura clássica... Por algumas anotações se descobre que o tal Ramírez era casado e de posição social... Outras inscrições denunciam os anos em que o volume foi manuseado (1646-1652), o que permite pensar que realmente pode ter pertencido ao avô da freira...[3]

A antologia contém trechos de Virgílio, Ovídio, Horácio, Juvenal, Pérsio, Lucano, Sêneca, Boécio, Plauto, Catulo, Marcial, Lucrécio, Propércio, Tíbulo etc. A antologia latina de Mirandola (parente de Pico?) confirma o que a própria sóror Juana conta: o avô tinha "livros variados" e ela leu todos "sem que bastassem castigos nem repreensões para atrapalhar". Esta pequena confissão é preciosa: a relação filial entre a menina e o velho assumiu a forma de uma iniciação intelectual.

A figura do avô é ambígua: não só está no lugar do pai como mais além da masculinidade. Do mesmo modo que a presença do estranho Ruiz Lozano acentua o caráter agressivo da virilidade, a velhice do avô a transcende. O avô não só é a compensação pela ausência do pai como representa a sublimação da

3. Ermilo Abreu Gómez, *Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y biblioteca,* México, 1934.

sexualidade masculina. É virilidade pacificada, sexualidade transcendida. A ambigüidade opera em ambas as direções, a positiva e a negativa: se a velhice diminui a virilidade, também a transmuta. O signo negativo torna-se positivo porque o avô é dono de um tesouro não menos valioso que a sexualidade viril: uma biblioteca. A virilidade é vida que concebe vida, mas vida sujeita ao tempo e à morte. Ao contrário, os livros, também do signo masculino, não envelhecem: são tempo congelado, sexualidade purificada dos acidentes do acontecer, o conceber e o morrer. Eles são a resposta à fecundidade carnal da mãe e à sexualidade agressiva dos homens.

Os livros do avô abriram-lhe as portas de um mundo diferente do de sua casa. Um mundo no qual não podiam entrar nem sua mãe nem suas outras irmãs: um mundo masculino. Recinto fechado à maioria dos homens e no qual nem Diego Ruiz Lozano nem seu pai podiam penetrar. Mundo de clérigos, letrados e anciãos onde desaparecia ou se transformava a agressividade da sexualidade masculina. A função dos livros era tripla: compensação pela dupla falta original, a do nascimento ilegítimo e a ausência do pai; substituição da presença dominante do intruso Diego Ruiz, sexualidade agressiva que concebe criaturas mortais, pelos livros que são sexualidade pacificada e depurada, tempo que já não transcorre nem envelhece, tempo que não morre; sublimação da sexualidade viril por uma virilidade assexuada, desencarnada e ideal. A sublimação pela cultura resolveu transitoriamente seu conflito. O custo foi grande: as letras — os signos das coisas — substituíram as coisas. Desde então Juana Inés viveu num mundo de signos e ela própria, segundo se vê em seus retratos, se transformou mais e mais num signo. O que diz esse signo? Essa é a pergunta que ela não deixou de fazer até sua morte e à qual este livro pretende dar uma resposta.

O mundo dos livros é composto de eleitos no qual os obstáculos materiais e as contingências cotidianas se afinam até evaporarem quase que totalmente. A verdadeira realidade, dizem os livros, são as idéias e as palavras que lhes dão significado: a realidade é a linguagem. Juana Inés habita a casa da linguagem. Essa casa não está povoada por homens e mulheres, mas por umas

criaturas mais reais, duradouras e consistentes que todas as realidades e todos os seres de carne e osso: as idéias. A casa das idéias é estável, segura, sólida. Nesse mundo cambiante e feroz, existe um lugar inexpugnável: a biblioteca. Nela Juana Inés encontra não só um refúgio como um espaço que substitui a realidade da casa com seus conflitos e fantasmas. A decisão de vestir o hábito, anos mais tarde, fica mais compreensível se pensarmos nesse descobrimento infantil. O convento é o equivalente à biblioteca, como ela dá a entender em sua *Respuesta* ao bispo de Puebla. Por sua vez, convento e biblioteca são compensação diante do padrasto e substituição do pai. Por último, em seus significados afetivos são homólogos, porque cela e biblioteca fincam suas raízes na mesma terra do desejo infantil.

Não é por acaso que a matriz também se chame claustro materno. Ao se enclausurar, Juana Inés consuma o 'encolhimento' ao qual já me referi mais de uma vez. É uma operação de retorno à situação infantil, uma verdadeira clausura. A cela-biblioteca é a concha materna e nela se fechar é voltar ao mundo de origem. O auto-erotismo infantil é o sucedâneo da situação pré-natal paradisíaca na qual não existe distinção entre o sujeito e o objeto. A leitura toma o lugar do auto-erotismo: a confusão entre sujeito e objeto revive, transmutada, na passividade da leitura. Nela o sujeito pode por fim se estender e se balançar como um objeto; na leitura, o sujeito alternadamente se contempla e esquece de si próprio, se olha e é olhado pelo que lê. Tempo rítmico da cela e da biblioteca, tempo que revive o berço ninado pela maré do existir.

A analogia entre a leitura e a situação original não se detém nisso. Começar a viver, crescer, é um processo doloroso: nossa vida se inicia como um desprendimento e culmina num desarraigamento. No mundo pré-natal, desejo e satisfação são uma só coisa; o nascimento significa sua disjunção e nisso consiste o castigo de haver nascido. Nesse castigo começa também a consciência de ser: sentimos nosso eu como sensação de corte do *outro*. Mas existe uma substância prodigiosa que faz cessar a discórdia entre o desejo e a satisfação: o leite materno. Nele o prazer e a necessidade se conjugam. A lactância atenua a distinção

entre o sujeito e o objeto. A unidade se restabelece e por um instante um é o outro. Numa imagem duplamente admirável, por sua exatidão visual e por sua penetração espiritual, Hölderlin diz que o bebê pende do peito de sua mãe como o fruto do galho. Assim é: a criança volta a ser de novo parte do corpo do qual foi arrancada. A substância que cicatriza a ferida é o leite, a seiva materna.

As metáforas populares são de uma exatidão infalível: se desejamos uma pessoa dizemos que 'a devoramos com os olhos'. O deslocamento da boca aos olhos como órgãos do desejo é uma das manifestações do processo vital; a expressão 'devorar com os olhos', por sua plasticidade e energia, é uma metáfora que não só evoca como convoca a situação original. Por sua vez, a leitura é uma metáfora dessa metáfora — o leitor devora com os olhos o leite da sabedoria e restabelece, precariamente, na esfera da imaginação e do pensamento, a unidade rompida entre o sujeito e o objeto. O leitor põe entre parênteses sua consciência e se interna num mundo desconhecido. Vai em busca de si mesmo? Na verdade vai em busca do lugar do qual foi arrancado. Toda leitura, até a que termina em desacordo ou num bocejo, começa como uma tentativa de reconciliação. Por mais ávido de novidades que esteja o leitor, o que ele procura originalmente é o reconhecimento, o lugar de origem.

A leitura é uma metáfora dupla. Num de seus extremos, reproduz a situação infantil original: a escritura é o leite mágico com o qual pretendemos dissipar a separação entre o sujeito e o objeto. No outro extremo, abre diante de nós uma antiga e complexa analogia. Desde o princípio do princípio o homem viu no céu estrelado um corpo vivo regado por rios de leite luminoso e ígneo; a essa visão, que faz do cosmo um imenso corpo feminino, junta-se outra: as estrelas e as constelações associam-se e combinam-se no espaço celeste e assim traçam figuras, signos e formas. O leite primordial transforma-se num vocabulário, o céu estrelado numa linguagem. O leite estelar é destino e as figuras que desenham os astros são as da nossa história. O leite é vida e conhecimento. Velha como a astrologia, essa metáfora tem marcado a nossa civilização: *signum* é sinal celeste, constela-

ção; também é sina — destino. Os signos são sinas e as frases que escrevem as estrelas são a história dos homens: os signos estelares são o leite que tomamos no peito quando crianças e ele contém tudo o que somos e seremos.

Ler o céu ou seu duplo, a página: beber o leite estelar não é desfazer o nó de nosso destino, mas um remédio contra nossa condição; a leitura das estrelas não dá a liberdade, mas o conhecimento. Numa sociedade hierárquica como a de sóror Juana, na qual o nascimento não só outorgava nome e categoria, mas era também o fundamento da ordem social, o saber — o leite da sabedoria — representava um dos recursos mais seguros contra o infortúnio de um nascimento plebeu ou ilegítimo. Para Juana Inés a leitura teve, sem dúvida, essa função reparadora: o saber a limpava de sua condição de bastarda. Mais de uma vez deve ter lembrado a infância de Hércules e o estratagema de Júpiter para lhe conceder a divindade completa. Num livro muito popular em sua época e que ela, tão interessada nos tratados de mitologia, certamente leu e releu — refiro-me ao *Teatro de los dioses de la gentilidad,* do franciscano Baltasar de Vitoria — assim se explica a origem da Via Láctea:

> como Hércules era ilegítimo, e bastardo, por ser filho do deus Júpiter e de Alcmena, mulher de Anfitrião, e por conseguinte minguada, pela metade, a divindade, e onde alguma coisa falta, se diz não estar de todo cumprida, e sim defeituosa (...) pois quis seu pai fazê-lo legítimo e deus completo, inteiro, acrescentando-lhe a divindade que lhe faltava (...) e para contar a Hércules no número dos deuses, sem que para isso lhe faltasse coisa alguma, aguardou que um dia estivesse adormecida sua mulher Juno e pediu à deusa Palas que trouxesse o menino dormido para que mamasse na adormecida deusa e tomando a ela o peito não tão sossegadamente como era mister, acordou a deusa e como visse o furto que se fazia de seu leite, afastou-se muito brava e ofendida, e como tirou o peito da boca do menino, derramou-se o leite pelo céu que, coalhando e congelando, formou a Via Láctea.[4]

4. O exemplar em meu poder do *Teatro de los dioses de la gentilidad* (pertenceu a don Vicente Riva Palacio que o obsequiou a meu avô) é de 1673 (Madri), mas

A legitimação de Hércules pelo furto de leite divino se reproduz na leitura que fazia Juana Inés dos livros de seu avô às escondidas dos familiares.

As gotas do leite estelar são sílabas que escrevem nosso destino. Nas sílabas dessas constelações Santo Agostinho e Freud leram os signos do desejo e da aniquilação: endeusamento do eu e fascinação pelo nada, perdição e morte. Mas a leitura desses signos nos dá, se não a felicidade — não podemos voltar ao estado paradisíaco pré-natal nem ascender, como Hércules, à imortalidade —, pelo menos a única liberdade ao nosso alcance, a do autoconhecimento. Sóror Juana lê em sua cela-matriz-biblioteca e essa leitura é uma liberação de sua sina. A clausura transforma-se num universo de signos e o claustro abre-se para um espaço sem fronteiras: o céu. Espaço palpitante e povoado de signos: as constelações são letras e as letras formam uma intrincada rede de caminhos e sendeiros, dédalos e espirais. A leitura é peregrinação, um "ir em direção a..." O leitor não só decifra as letras como caminha pelos sendeiros que a escritura traça. Ao palmilhá-los, sai do claustro que o encerra e vaga pelos espaços livres. A leitura é liberdade e o leitor, ao ler, reinventa aquilo que lê; participa assim da criação universal. Ou como diz sóror Juana numa frase resplandecente: "Sílabas las estrellas compogan" ("Sílabas as estrelas componham"). As estrelas compõem frases, mas é ela quem as escreve. O regresso à infância resolve-se em transcendência da situação infantil e o narcisismo dissolve-se na autocrítica pelo conhecimento. A cela-biblioteca consuma a infância e, ao mesmo tempo, a exorciza.

A imagem da biblioteca como refúgio no qual se recolhe a afetividade de sóror Juana Inés e se solta sua atividade mental deve completar-se com outra, que diz respeito à vontade e ao caráter: a biblioteca é o lugar do tesouro. Todo tesouro tem seus guardiães, seus dragões; todo tesouro está encerrado num castelo

---

existem edições anteriores. A primeira é de 1620 (o primeiro volume) e de 1623 (o segundo). As fontes do relato de Vitoria são as mesmas que usou sóror Juana em seu *Neptuno alegórico* e em outros escritos: Vicenzo Cartario, Pierio Valeriano, Textor, Natal Conti etc.

ou enterrado numa caverna. A imagem do tesouro convoca a figura do herói e suas façanhas. Proezas que são violações épicas e profanações heróicas. Juana Inés deve tomar a fortaleza por assalto e se apoderar do conhecimento como os piratas de seu tempo saqueavam os galeões que capturavam. O conhecimento é transgressão. Ela própria diz isso: lê todos os livros sem que "bastem os castigos para atrapalhar". A transgressão é virilização: menina, corta o cabelo e quer se vestir de homem; jovem, neutraliza seu sexo sob os hábitos da religiosa; adulta, identifica-se em seu poema *Primero sueño* com o herói Faetonte. Aparece, assim, com toda a clareza, a origem eminentemente social e não psicossomática da virilização: que os livros sejam um bem proibido e que se apoderar desse tesouro signifique uma transgressão são circunstâncias impostas a Juana Inés não tanto pela biologia como pela índole da sociedade em que vive. A biblioteca é um tesouro que consiste em livros feitos por homens, acumulados por eles e por eles distribuídos. Para se apoderar desse saber acumulado é preciso fazer o que fazem todos os ladrões, sem excluir os heróis do mito: se disfarçar. A virilidade é um disfarce imposto a Juana Inés pela sociedade e a mesma coisa acontece com sua profissão de religiosa. A origem bastarda e a ausência do pai a levam à biblioteca e esta ao convento. Confluem dessa forma as circunstâncias íntimas de ordem psicológica com as sociais. Seu destino é uma série de escolhas que a necessidade impõe, mas que ela adota com os olhos abertos.

A escolha de Faetonte como modelo foi feita da mesma trama na qual é impossível distinguir entre o pessoal e o social, a liberdade e a fatalidade. Faetonte é, como ela, um bastardo, filho de Apolo e da ninfa Climene. Mas o tema de sua honra e a tentativa de Faetonte de repará-la com seu ato temerário, que impressionou o poeta Villamediana, não é o de sóror Juana, embora essa circunstância não possa ter sido alheia à sua escolha do jovem herói como arquétipo. Ela apaixona-se pela figura por ser uma transposição, no mundo mítico, de sua situação infantil e também de sua vida inteira. O saber é ousadia, violência: a biblioteca transforma-se num espaço aberto, como esse céu mental de seu grande poema, de cujas alturas se derruba o jovem sacrí-

lego fulminado por Zeus. O céu e seu homólogo: a página em que as letras do poema são constelações se transformam em campos de batalha. A figura de Faetonte caindo das alturas, imagem de um dos momentos mais intensos e menos abstratos de *Primero sueño,* é uma metáfora da situação original — a ousadia que atrai as admoestações dos mais velhos. A situação repete-se no final de sua vida: essa mesma ousadia é a causa dos castigos dos superiores. O fantasma do avô reaparece em Apolo, Zeus e seu raio nos rigores de Núñez de Miranda e de Aguiar y Seijas. O saber como transgressão implica o castigo do saber. Para a maioria dos poetas espanhóis de sua época, Faetonte é um exemplo de imprudência e seu castigo. Para sóror Juana esse castigo é uma consagração.

O céu do qual despenca Faetonte é verbal: as estrofes de *Primero sueño.* Espaço povoado de verbos, substantivos e adjetivos, percorrido pelo movimento circular dos tropos e metáforas, espaço imaginário da solidão. Dupla solidão — a do leitor e da mulher autodidata. Na *Respuesta* ela se queixa uma e outra vez: estudou sozinha, não teve professores, seus únicos e mudos confidentes foram os livros. E poderíamos acrescentar, os espelhos. Sua poesia está cheia de espelhos e dos irmãos dos espelhos, os retratos. Sim, espelhos e retratos são tópicos barrocos e aparecem em todos os poetas da época; até o descomunal Polifemo gongorino se olha retratado nas 'neutralidades' do espelho marinho e se assombra: esse olho único em sua testa nublada é o próprio Sol no centro do céu. Em Juana Inés a função dos espelhos e retratos é, ao mesmo tempo, retórica e simbólica. A estética dos espelhos é para ela também uma filosofia e uma moral. O espelho é o agente de transmutação do narcisismo infantil. Passagem do auto-erotismo à contemplação de si própria: por um processo análogo ao da leitura, que transforma a realidade em signos, o espelho faz do corpo um simulacro de reflexos. Por obra do espelho, o corpo torna-se, simultaneamente, visível e intocável. Triunfo dos olhos sobre o tato. Num segundo momento, a imagem do espelho transforma-se em objeto de conhecimento. Do erotismo à contemplação e desta à crítica — o espelho e seu duplo, o retrato, são um teatro onde se opera a me-

tamorfose do olhar em saber. Um saber que é, para a sensibilidade barroca, um desenganado.

Em muitos poemas Juana Inés se deleita na dialética entre o retrato e o modelo, a imagem do espelho e a original, a realidade e a aparência. A verdadeira realidade é a da aparência. Uma e outra são cópias da essência, mas a aparência é mais real que a realidade porque é mais pura, quero dizer, menos sujeita ao acidente e à contingência. Contudo, existe um interlocutor, invisível mas eloqüente — que faz a crítica da aparência: o tempo. O soneto sobre seu retrato, pintado com 'falsos silogismos de cores', é uma variação de um tema galante e fúnebre: a coquete e a caveira. No centro da oposição barroca entre a carne e o esqueleto, sóror Juana introduz ao pensamento: os reflexos do espelho são também reflexões. Retratos e espelhos — emblemas especulativos. A transmutação é radical, o corpo transforma-se numa aparência de reflexos resolvida num feixe de conceitos. Embora a essência do mundo seja ideal, intelectual, as aparências flutuam na corrente temporal e nela desaparecem. O conceito não é nada mais que uma última reflexão sobre a vaidade das coisas e do mundo. O conceito brilha por um momento sobre a página-espelho e se desvanece: como tudo e todos, é tempo que se dissipa.

Na sua infância, já estava trocado o destino de Juana Inés: a renúncia ao casamento; a cela-biblioteca da idade madura; a rebelião contra a autoridade e até o argumento de *Primero sueño*. Não defendo um rígido determinismo psicológico: mostro a conjunção entre o caráter e as circunstâncias sociais. Essa conjunção não exclui a liberdade, ainda que dentro de limites na verdade estreitos — somos os cúmplices, mas também os críticos de nossa fatalidade. A vida e obra de Juana Inés podem ser condensadas nesta frase: o conhecimento é uma transgressão cometida por um herói solitário que logo será castigado. Esse castigo é, paradoxalmente, segundo veremos, sua glória. Não a glória do conhecimento — negado aos mortais —, mas do ato de conhecer. A transgressão exige a masculinização; por sua vez, a masculinização se resolve na neutralização e esta, segundo já vimos, no regresso à feminilidade. Última vitória: sóror Juana adota a máxima neoplatônica — as almas não têm sexo. Na verda-

de, trata-se do mesmo processo no qual Juana Inés passa da autocomiseração ao autoconhecimento, do espelho ao livro e do livro à escritura. Voltas e reviravoltas do destino: a dialética do desejo infantil, em suas cristalizações, repressões e sublimações abre-se na imagem da biblioteca e da cela. Abre-se e, como na figura do caracol, recolhe-se: Juana Inés constrói sua casa espiral — sua obra — com a própria substância de sua vida. Cada volta é uma ascensão ao conhecimento e a encerra mais nela mesma. A imagem do caracol termina por desvanecer: sóror Juana está sozinha na imensa esplanada de seu sonho lúcido. A biblioteca desvanece como os obeliscos e as pirâmides da quimérica paisagem egípcia que evoca *Primero sueño.*

3. OS SACRIFÍCIOS DE JUANA INÉS

Em *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* há uma lacuna: Juana Inés passa bruscamente de sua infância ao seu ingresso no convento de San Jerónimo. É um salto de dez anos de sua vida. Dez anos decisivos: os de sua juventude na corte vice-reinal. Segundo o padre Calleja ela foi enviada à Cidade do México aos oito anos "para viver com um avô, e lá satisfez sua ânsia de saber em uns poucos livros que achou na casa, que não tinham outra finalidade que a de ocupar espaço, como enfeites, em cima dos móveis da sala". Sóror Juana situa o episódio dos livros do avô antes de sua ida à Cidade do México e até destaca o fato dizendo que, como conseqüência dessas leituras, quando chegou à capital todos "se admiravam não tanto do talento quanto da memória e conhecimento que tinha numa idade em que parecia mal ter tido tempo de aprender a falar". Mas em alguma coisa coincidem sóror Juana e Calleja: foi à Cidade do México ainda menina, quando tinha uns oito ou dez anos. Pedro Ramírez, o avô, morreu em 1656 e sem dúvida Juana Inés deixou a fazenda de Panoayán pouco tempo depois. Em 1669, aos vinte e um anos de idade, entra para o convento de San Jerónimo, vivendo cerca de uns doze anos sozinha, primeiro com uns parentes e depois na corte. Os familiares que acolheram Juana Inés na Cidade do México foram uma tia materna, dona María Ramírez, e seu marido, Juan de Mata, homem de posses.

Por que a enviaram à Cidade do México, longe de sua mãe e suas irmãs? Estava sobrando em casa? Depois da morte de Pedro Ramírez um homem novo entrara na vida da filha Isabel: o capitão Diego Ruiz Lozano. Como já indiquei, o primeiro filho de Isabel Ramírez e de Diego Ruiz Lozano nasceu nesses anos. Talvez por isso Isabel tenha decidido enviar Juana Inés aos

Mata. Se minha hipótese for exata, o ano de 1656 foi vital em seu destino: sua ida à Cidade do México coincidiu com o desaparecimento de seu avô e o aparecimento de seu meio-irmão Diego. Esses dois acontecimentos devem tê-la marcado profundamente. Não é impossível, além disso, que a permanência de Juana Inés na fazenda de Panoayán não fosse inteiramente do agrado de Diego Ruiz Lozano, se é que este, depois da morte de Pedro Ramírez, vivia ali. Ignoramos se suas irmãs mais velhas, María e Josefa, também filhas de Asbaje, da mesma forma que Juana foram viver com outros parentes. Seja como for, só a morte de seu avô e a presença de um novo amante de sua mãe podem explicar que, menina ainda, Juana Inés tenha vivido longe de sua casa, 'encostada' na casa de parentes ricos.

Que tipo de vida levou na casa dos Mata? Quais eram seus afazeres? Não sabemos. Por mais afetuosos que tenham sido seus tios e primos, muitas vezes deve ter se sentido sozinha. A solidão, de novo, apresenta-se como seu elemento natural, sua condição original — Juana Inés é uma planta que cresce numa terra de ninguém. Também é um destino: a solidão é a estrela — o signo, a sina — que guia seus passos. Seu caminhar pelo mundo é um desprendimento dele e um internar-se nela própria. Durante os anos passados na casa dos Mata deve ter se consumado totalmente o processo psicológico de recolhimento em si mesma a que me referi anteriormente. Ao sentimento de estar sobrando em sua casa uniu-se quase certamente o mal-estar de ser uma protegida, mais ainda, uma filha de criação. Podemos imaginar que, se não sofreu humilhações — como saber? —, logo percebeu que não tinha lugar no mundo. O estudo, mais que o trato com seus parentes, foi outra vez o escudo contra os outros e contra si própria. Por meio de Calleja sabemos que aprendeu latim em vinte lições e seu professor foi o bacharel Martín de Olivas, a quem dedicou mais tarde um pomposo soneto acróstico no qual o compara com nada menos que Arquimedes.

Falei de solidão, não de isolamento. A vida de Juana Inés na casa dos Mata estava longe de ser a de uma anacoreta; é possível estar sozinho no bulício do mundo e esse, provavelmente, foi seu caso. O testemunho de Calleja é conclusivo:

> Espalhava-se a fama de habilidade nunca vista em tão poucos anos; e ao passo que avançava a idade, nela aumentava a discrição pelos cuidados do estudo e seu bem parecer com os de natureza solitária, que não quis esta vez encerrar tanta sutileza de espírito em corpo que a invejasse muito, nem dissimular como avarenta tesouro tão rico escondido entre terra tosca.

Os retratos e a fama confirmam o que conta Calleja: Juana Inés não só era discreta como linda. Não destituída de coqueteria, ela própria se descreve na bela e culta dona Leonor, a heroína de sua comédia *Los empeños de una casa (Os sacrifícios de uma casa)*:

> Decirte que nací hermosa,
> presumo que es excusado,
> pues lo atestiguan tus ojos
> y lo prueban mis trabajos.*

Leonor é bela, discreta e pobre, exatamente como Juana Inés. Mas existe uma diferença entre elas: Leonor vive com o pai, Juana Inés não tem ninguém. Sua popularidade era uma faca de dois gumes, pois, como diz Calleja numa frase curiosa, ela "corria o risco de ser desgraçada por ser discreta e, desgraça não menor, de ser perseguida por ser bela". Seja porque seus parentes pensaram que na corte ela encontraria um lugar ou porque não queriam a responsabilidade de ter em casa um prodígio tão frágil como Juana Inés — linda, virgem e desvalida —, levaram-na ao palácio vice-reinal e a apresentaram à recém-chegada vice-rainha, dona Leonor Carreto, marquesa de Mancera. Juana Inés passara oito anos com os Mata e tinha dezesseis quando chegaram ao México o novo vice-rei e a esposa (1664). A inteligência, a graça e também, talvez, o desamparo da jovem impressionaram imediatamente a marquesa. Logo foi admitida em seu serviço, "onde entrou", diz Calleja, "com título de muito querida da senhora vice-rainha".

---

* Dizer-te que nasci bela/imagino que seja escusado,/pois isso testemunham teus olhos/e o provam meus trabalhos (N. do T.).

A rapidez com que deixou a casa de seus tios e se colocou ao serviço da marquesa de Mancera confirma o que insinuei antes: sua situação era, no mínimo, equivocada. O equívoco procedia não só do fato de ser filha natural como de se ver obrigada — por razões que desconhecemos, mas podemos imaginar — a viver fora de sua casa, longe de sua mãe e desconhecida por seu pai. Claro, para decifrar inteiramente esse pequeno mistério, precisamos ter um conhecimento maior das circunstâncias da família de Juana Inés. Tanto pelos documentos publicados por Dorothy Schons, Ramírez España e Cervantes como pelo testemunho de Calleja, sabemos que Asbaje não tinha recursos e suas três filhas dependeram, inteiramente, primeiro de Pedro Ramírez e, depois de sua morte, de Isabel, a quem seu pai deixou "para toda a vida" o arrendamento da fazenda de Panoayán. Ao contrário das filhas que teve com Ruiz Lozano, protegidas sempre por este, as de Asbaje não tiveram mais amparo que sua mãe e os familiares desta. Sabemos, além disso, que antes de 1662, Beatriz, a mãe de Isabel Ramírez, morrera. Talvez Juana Inés, mais que uma testemunha indiscreta da vida de Isabel Ramírez, representava uma carga econômica que esta não podia suportar. Não é difícil acreditar que as razões de natureza econômica tenham sido as determinantes. Enfim, qualquer que tenha sido o motivo — ciúmes do amante ou escassez de recursos —, foi muito poderoso; de outro modo uma jovem da classe de Juana Inés não deixaria a casa de sua família para ir morar em outra cidade com parentes, que por sua vez não demoraram em se livrar dela.

Don Antonio Sebastián de Toledo, marquês de Mancera, era um político ambicioso e sagaz. Esteve muito ligado à rainha Mariana da Áustria e a ela deveu, em grande parte, sua longa e, ao final, brilhante carreira. Sua mulher foi dama da rainha desde a chegada de Mariana a Madri e seu casamento com Felipe IV (1649). Sem dúvida sua origem alemã lhe valeu o cargo: a família de Leonor Carreto, como tantas outras da aristocracia madrilenha de então, era germânica. Seu pai fora embaixador do imperador da Áustria e morrera em Madri, em 1651, no desempenho de sua função. Seu irmão, Otón Enrique Carreto, marquês de Grana, em 1680 voltou a representar seu país e foi embaixa-

dor do imperador Leopoldo I na corte de Carlos II. O marquês de Mancera e o de Grana foram amigos e aliados nas intrigas políticas dessa época — os unia não só o parentesco como os interesses comuns, já que os dois pertenciam à facção alemã e haviam sofrido a hostilidade de don Juan José da Áustria, o irmão bastardo de Carlos II.[1] Don Antonio Sebastián de Toledo aspirava a ser conselheiro de Estado e o vice-reinado da Nova Espanha era um meio de conseguir esse posto. Assim, em 1664, já com cinqüenta e três anos, conseguiu o cargo, ajudado sem dúvida por sua mulher, que pertencia ao círculo alemão de Mariana da Áustria. No ano seguinte morreu Felipe IV e sua viúva assumiu a regência. Mancera governou a Nova Espanha durante a privança de Nithard e seu sucessor, don Fernando de Valenzuela, o *Duende de Palacio.* Foi um administrador hábil e um vice-rei prudente, mas a crônica contemporânea dele lembra, mais que por suas qualidades políticas — tanto mais notáveis quando sabemos que aqueles anos foram de grande desgoverno em Madri —, por um ato de indiscreta obsequiosidade: em 1666 ofereceu à rainha uma caixa de filigrana que continha mil moedas de quatro pesos cada uma; Mariana apressou-se em transferir esse presente ao seu conselheiro e primeiro-ministro, o jesuíta alemão Juan Everardo Nithard.[2] O incidente confirma que a monarquia absoluta via efetivamente o Estado como um patrimônio pessoal, crença que herdaram nossos governantes republicanos.

Se Mancera era um astuto palaciano e um hábil político, Leonor Carreto era engenhosa, vivaz, altiva e um tanto impertinente. Seu irmão, o marquês de Grana, teve a dupla reputação de ser inteligente e obeso; ela ficou só com a primeira característica. Era loira, bela e amante do fausto, como seu marido. O casal foi famoso por sua prodigalidade — mais com o dinheiro do Estado do que com recursos próprios —, e por isso o marquês de Mancera deixou um déficit no tesouro público de mais de cem mil pesos. Outro motivo de maledicência foi que chegavam sempre tarde aos serviços religiosos. Contudo, o marquês mos-

1. *Cf.* Duque de Maura, *Vida y reinado de Carlos II,* Madri, 1954.
2. Duque de Maura, *op.cit.*

trou em sua carreira política, da mesma forma que no México durante seus longos anos de palaciano madrilenho, sutileza, cautela e uma capacidade pouco comum de sobreviver às mudanças e transtornos políticos.

Também é notável a paixão que ele e sua mulher revelaram pelas letras. Leonor Carreto foi uma personalidade pouco comum, pois de outra forma não se teria interessado tanto por Juana Inés nem a teria protegido de maneira tão decidida. Seu marido sentiu a mesma fascinação e muitos anos depois, já em Madri, segundo conta Calleja, lembrava-se da jovem protegida de sua mulher.

Juana Inés conquistou rapidamente o afeto de dona Leonor Carreto: "A senhora vice-rainha", diz Calleja, "não podia viver um instante sem sua Juana Inés". Fala-se que nessa relação havia alguma coisa de amor materno. É improvável: a vice-rainha tinha uma filha que se casou no México em 1673.[3]

Leonor tinha pouco mais de trinta anos quando chegou à Nova Espanha, e assim era mais velha que Juana Inés uns quinze anos. Mas não foi tanto a diferença de idade como a situação desvalida da jovem *criolla* o que deve ter influenciado nos sentimentos da marquesa. Apesar de Juana Inés não ser orfã, sua condição não era muito diferente disso — era filha natural, fora de casa e sem proteção paterna. Talvez o afeto da vice-rainha tenha sido um composto no qual se misturavam o egoísmo e a admiração, a simpatia e a piedade. Juana Inés era uma companhia agradável, serviçal e discreta; a essas considerações utilitárias e mundanas somava-se o assombro diante de um prodígio de inteligência e saber; e ao assombro juntava-se a piedade que inspira uma jovem sozinha no mundo.

Relação entre superior e inferior, protetora e protegida, mas na qual estava presente também o reconhecimento do valor de uma jovem excepcional. É inegável que os dons intelectuais de Juana Inés impressionaram a vice-rainha não menos vivamente que sua beleza. Calleja diz que seu serviço não lhe roubava tempo do estudo "porque preferia continuar falando com a vice-rainha". Isso confirma que Carreto amava as letras e deve ter sido

3. Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables.*

uma pessoa sensível e fina. A literatura e a história nos deixaram testemunhos de amizades célebres masculinas cujo eixo foi a paixão comum pelas idéias, artes ou ciências. Mas essa experiência, uma das mais elevadas a que podemos aspirar, não é uma exclusividade masculina: a relação que uniu essas duas mulheres, tingida de mútua admiração, foi uma dessas amizades espirituais. Amizade impregnada — ao menos em suas expressões escritas — de um exaltado platonismo misturado a homenagens de submissa delicadeza. Aliança estranha para nós, mas freqüente naquela época, entre os sentimentos de real gratidão que deve ter sentido Juana Inés e a afinidade sentimental e espiritual, não menos real, que unia as duas mulheres. Esses sentimentos de amizade se legitimavam, por assim dizer, graças às convenções filosóficas e literárias herdadas do neoplatonismo renascentista.

Leonor Carreto influenciou a jovem amiga? Num dos três sonetos fúnebres que escreveu por ocasião da morte de sua protetora, Juana Inés insinua que seus conselhos e sua amizade a ajudaram em suas primeiras tentativas poéticas: "Muera mi lira infausta en que influiste..." ("Morra minha lira infausta na qual influíste...") Como nos outros poemas dedicados a amizades femininas, existe nessas composições um tom de paixão ao mesmo tempo obsequiosa e contida. Nos sonetos a Laura — esse é o nome poético que deu Juana Inés a Leonor Carreto, em alusão a Petrarca e ao platonismo de seus sentimentos — os acentos, embora apaixonados, são menos vivos e mais reservados do que nos poemas dedicados a María Luisa de Gonzaga, a condessa de Paredes.

Juana Inés viveu ao lado dos vice-reis entre os dezesseis e vinte anos de idade. São os anos decisivos na vida das mulheres, sobretudo das mulheres daquela época, quando a precocidade era maior. A corte dos Mancera foi brilhante e no palácio havia muitos saraus, festas e cerimônias. Embora não saibamos se suas obrigações junto à rainha lhe davam liberdade para encontrar homens jovens de bom nível, Calleja nos conta que a rodeavam "as lisonjas desta não popular aura". Não se refere, claro, a nenhum amor, mas seria absurdo descartar inteiramente os devaneios e os amoricos. Sugerem essa possibilidade o caráter de sóror Juana Inés, sua jovialidade, seu gosto pelo mundo, o prazer

que obtinha e dava no trato social, seu narcisismo, enfim, essa coqueteria que nunca a abandonou de todo. Se como freira foi dada aos prazeres mundanos, por que não teria sido assim quando não estava presa aos votos religiosos? Em muitos poemas alude às festas e bailes do palácio com um conhecimento que vem de experiência própria. Um exemplo é o romance onde "uma das senhoras de touca do palácio do vice-rei dá conta das sortes do Ano Novo..." Nesse jogo cortesão se distribuíam por sorteio os cavalheiros entre as damas, um acerto, diz sóror Juana, no qual o gosto e a casualidade se davam as mãos

> pues a la dama más bella,
> aunque cualquiera le salga,
> le habrá de salir cual quiera.*

Juana Inés deve ter entrado nesse jogo enquanto morou no palácio. Igual experiência de galanteria revelam outros escritos seus: as letras para serem cantadas e dançadas, as redondilhas, as seguidilhas, as endechas, os bilhetes, os sainetes e as comédias.

Em seu prefácio ao volume IV das *Obras completas*, ao examinar o teatro profano da poeta, Alberto G. Salceda se detém com pertinência num dos sainetes representados na estréia de *Los empeños de una casa.* O subtítulo do sainete é *De palacio* e nele os personagens, chamados 'entes de palácio', disputam um prêmio um pouco estranho: não o favor das damas, mas seu menosprezo.[4] Salceda pensa que se trata de um tipo de apêndice a um hipotético 'tratado do amor' disperso nas obras de sóror Juana. O sainete, acrescenta esse crítico, não trata "do amor propriamente dito, mas de um simulacro, curioso e muito próprio de seu tempo, e que foi conhecido com a designação de *galanteio de palácio*". Na verdade, o sainete não é uma exceção: temas e motivos afins aparecem em muitos outros poemas.

---

* pois à dama mais bela,/embora saia qualquer um,/vai lhe sair o qual quer (N. do T.).

4. Existe uma reveladora relação entre essa idéia e a dos "favores negativos de Nosso Senhor" exposta na parte final de sua crítica ao Sermão do Mandato do padre Vieira. Trata-se de dois exemplos do amor desse século pelo paradoxo e *concetto.*

Para dar uma idéia do que eram os *galanteios de palácio,* Salceda cita uma longa descrição do duque de Maura.[5] Quase tudo o que diz o historiador espanhol sobre a corte real de Madri é aplicável à corte vice-reinal do México. Desde a época de Felipe IV, quando por fim se estabeleceu definitivamente a sede real em Madri, generalizou-se a prática, entre a nobreza espanhola, de mandar as filhas das grandes famílias à corte como damas da rainha. As jovens moravam nos altos do palácio, participavam ativamente da vida da corte e estavam presentes em todas as suas procissões, recepções, bailes, festas e cerimônias. Nada mais natural que se estabelecessem relações eróticas entre as damas da rainha e os cortesãos. Só que,

> como escasseavam no concurso varonil os solteiros jovens, que serviam longe da corte ou não haviam ainda adquirido hierarquia para freqüentá-la, os casais estáveis ou movediços que se juntavam, separavam, entrecruzavam ou intercambiavam sem parar, eram em geral de casado e solteira...

Essas relações se "travavam por consentimento mútuo" e, claro está, se desfaziam no momento em que as damas da rainha mudavam de condição e se casavam.

A descrição do duque de Maura merece algumas reflexões. Os *galanteios de palácio* eram uma exceção à regra geral. Essa última prescrevia que os casamentos fossem acertados pelas famílias do noivo e da noiva; as considerações sociais e econômicas eram as prioritárias, não a vontade nem a paixão dos desposados. As relações eróticas — domínio da subjetividade e de potências indiferentes e também contrárias aos interesses e hierarquias sociais — só podiam manifestar-se fora do casamento e como uma ruptura da ordem social. O consentimento só operava na vida livre dos solteiros e, no caso das jovens nobres, nos *galanteios de palácio.* Esse costume é um novo exemplo da natureza do amor no Ocidente, extraordinária invenção de nossa civilização.

---

5. Duque de Maura, *op. cit.*

Desde seu nascimento, a idéia do amor no Ocidente esteve ligada à transgressão; a instituição que descreve o duque de Maura não é outra coisa senão uma variante dessa regra universal. A transgressão do século XVII se manifestava dentro dos canais estritos. Um era social: esses jogos eróticos eram o terreno dos cortesãos. Outro se referia ao sexo dos protagonistas — havia uma diferença básica entre o que se permitia aos homens e às mulheres. Essa diferença estava determinada pela fisiologia, pois havia o perigo de que as jovens tivessem filhos dessas uniões prémaritais. A liberdade dos solteiros era quase irrestrita e daí a abundância de bastardos; por outro lado, os galanteios das jovens nobres quase nunca tinham filhos como conseqüência, seja porque a união sexual não se consumasse por inteiro ou porque se acudia a práticas como o *coitus interruptus* e, em segredo, o aborto. Os *galanteios de palácio* eram uma instituição que, simultânea e contraditoriamente, estimulava a liberdade erótica e limitava sua realização. Mas a contradição era mais profunda: de um lado, se fomentavam e, tacitamente, se aprovavam as infrações; de outro, levantava-se um obstáculo insuperável à sua legalização. Os galãs das damas eram casados e, portanto, no caso de procriação, não se lhes podia exigir a reparação usual nesses casos: o casamento. Natureza dual desse curioso costume: não legalizava a transgressão e, não obstante, a consagrava.

Os *galanteios de palácio* são um momento da história do erotismo do Ocidente. O código da cortesia está intimamente ligado ao da galanteria; ambos são tentativas de regular, no espaço fechado do palácio, o jogo das paixões, sem afogá-las e limitando, até onde for possível, os estragos de sua violência. A origem da cortesia e da galanteria está em Provença: ali floresceu a primeira sociedade cortesã do Ocidente. Provença elaborou, influenciada pelo erotismo árabe, ao mesmo tempo que uma filosofia e uma física do amor, um código erótico: *o amor cortês.*

Os *galanteios de palácio* reproduzem, embora de um modo mais frívolo, a relação das damas e dos trovadores dos séculos XII e XIII. Ao reproduzi-la, a invertem: em Provença as damas eram casadas e os galãs, solteiros. Essa diferença é reveladora: Provença exaltou a mulher, devolveu-lhe certa liberdade e a colo-

cou numa situação de relativa autonomia diante dos homens e das instituições masculinas. A derrota de Provença e da heresia cátara foi também a do *amor cortês*. Nas fogueiras acesas por Simón de Montfort e pelos inquisidores dominicanos a Igreja católica queimou, ao mesmo tempo, os hereges albigenses e a liberdade feminina. Essa diferença entre os *galanteios de palácio* e o *amor cortês* não anula a semelhança essencial: numa e outra sociedade estão presentes as duas características essenciais que distinguem o erotismo ocidental de todos os outros, a transgressão e a idealização. Relação fora do casamento e união sexual não consumada, o que pelo menos não produz filhos. Intensa erotização da vida social — as cerimônias e festas giram em torno do eixo das relações ilícitas entre damas e galãs — e, ao mesmo tempo, sublimação da paixão erótica.

O platonismo insere-se de modo natural nesse contexto social: o amor ascende do corpo à alma — e as almas, como sóror Juana não se cansa de repetir, não têm sexo. Em sua origem, o amor ocidental foi de maneira predominante homossexual. Penso, claro está, em Atenas e em Platão, que foi o primeiro a dar dignidade filosófica e espiritual ao amor ao transformá-lo numa escala de conhecimento e forma de contemplação. Entre os poetas alexandrinos e romanos, criadores em proporção não menor que Platão e os filósofos do mito e conceito do amor, a paixão erótica é fundamentalmente heterossexual — embora também conheça a bissexualidade — e está ligada aos ciúmes, quer dizer, ao arbítrio da pessoa amada. Os poetas descobriram uma coisa que Platão ignorou: a liberdade da pessoa amada. A razão é, provavelmente, de ordem histórica: em Alexandria e sobretudo em Roma, as mulheres das classes altas conheceram uma liberdade e uma autonomia — jurídica, econômica, social e erótica — impensáveis em Atenas. Para Platão a pessoa amada, até mesmo em sua forma mais elevada, é um objeto, seja de prazer ou de contemplação espiritual; para Catulo e Propércio a pessoa amada é antes de tudo uma liberdade, um ser humano com o qual estabelecemos uma relação difícil e na qual nossa liberdade também se exercita e se compromete. Para Platão o amor é conhecimento; para os poetas, *reconhecimento*.

A Antiguidade nos legou as duas notas centrais de nossa idéia do amor: amamos o corpo de uma pessoa, mas também e sobretudo sua alma; e essa pessoa, por ser uma alma única, é um ser livre e não um objeto. A origem do amor único está nessa idéia da alma individual que reside em cada corpo. A história do amor está indissoluvelmente ligada à história da alma. Ao descobrir a alma — "essa gota de sangue estrangeiro na cultura grega", como diz Rohde —, os filósofos descobriram o amor: os seres humanos são únicos porque seu corpo é a casa (ou o cárcere) de uma alma, essa chama imortal. Para o mundo antigo a mulher era um objeto ou uma função — cortesã, mãe, pitonisa. O platonismo e sobretudo a poesia erótica de Catulo e Propércio transformaram decisivamente a relação amorosa ao transformar o objeto erótico em um sujeito com alma, isto é, em uma pessoa possuidora de livre-arbítrio.

A imaginação poética formulou, pela primeira vez, um dos enigmas que têm fascinado o Ocidente e sido o tema de nossos poemas, romances, comédias e tragédias: o amor é uma estranha combinação de fatalidade e liberdade. Pelo poder de um filtro ou de outra mágica qualquer que paralisa nossa vontade ou a muda, podemos apaixonar-nos por um ser indigno e até perverso, como uma e outra vez diz Catulo. Assim, o problema da existência do mal e de sua terrível atração aparece também no amor, por mais escandaloso que isso pareça a Platão e seus discípulos. Se o amor como fatalidade nos coloca diante do mistério do mal e do sofrimento — por que amamos nossa perdição? —, o amor como liberdade nos depara com outro mistério não menos terrível: a transmutação do sujeito em objeto e a deste em sujeito. De novo: no amor procuramos não tanto o conhecimento, como queria Platão, mas o reconhecimento — ao escolher o objeto de nosso amor, queremos que ele também nos escolha. A dialética da escolha erótica faz do objeto um sujeito, e ao inverso. O amor propõe-se um impossível, mas esse impossível é a condição do amor: fazer do você um eu e do eu um você.

Os árabes receberam a herança platônica, a reinseriram na mística sufi e a transmitiram aos provençais. Pelos herdeiros de Provença — Cavalcanti, Dante, Petrarca — essa concepção che-

ga a Florença neoplatônica dos Médici, onde, reformulada, se transformará no alimento espiritual de todos os grandes poetas e romancistas modernos. O amor é uma experiência espiritual para nós, os homens do Ocidente; mais ainda, é um caminho que nos conduz à contemplação das essências ou à união com a verdadeira realidade. Por isso não é sinônimo de procriação, mas uma transgressão — também uma sublimação — da ordem social tal como a encarnam o casamento e a família. Embora originada no corpo e indissoluvelmente a ele ligado, a essência do amor é espiritual.

Todos esses conceitos, tal como foram reelaborados pelo neoplatonismo renascentista e pela poesia e pelo teatro hispânico dos séculos XVI e XVII, reaparecem nos escritos de sóror Juana. Por exemplo, o ideal do amor como uma paixão espiritual que transcende os sexos já se encontra nas epístolas de Marsilio Ficino aos seus amigos. Sob essa perspectiva parecerão menos estranhos para os leitores modernos os apaixonados poemas de Juana Inés a María Luisa de Gonzaga, condessa de Paredes.

Embora inspirados numa filosofia do amor que remonta a Provença, os *galanteios de palácio* estavam destinados, mais que a ilustrar uma idéia do amor, a introduzir um pouco de ordem numa sociedade fechada na qual indivíduos de ambos os sexos eram obrigados a conviver com certa intimidade. Mais que uma ideologia do amor, era um código de convivência erótica. A função dos *galanteios de palácio* é parte do que se podia chamar de higiene passional da sociedade. De certo modo as instituições dessa índole eram (e são) a contrapartida e o complemento da prostituição. Todos os ritos eróticos são sexualidade socializada; os *galanteios de palácio* eram sexualidade transformada em teatro: balé passional, cerimônia sexual que evocava as evoluções dos pavões reais, da mesma forma que os torneios eram uma metáfora dos combates entre os cervos. Os torneios correspondem à sociedade feudal em sua época final; os *galanteios de palácio* representam o mundo da sociedade cortesã dos séculos XVII e XVIII. Num caso, alegoria do combate erótico; no outro, dança dos astros e planetas masculinos e femininos em torno do rei-sol.

Durante todo o tempo em que foi dama da vice-rainha, Juana Inés participou desses ritos mundanos; antes de transformá-los em conceitos de seus poemas, foram experiências vividas por ela. Aqui convém eliminar outro dos erros nos quais incorreram muitos de seus biógrafos: sua condição de dama da vice-rainha não lhe podia oferecer uma possibilidade de casamento. Os Mata a colocaram no palácio vice-reinal seja porque queriam se livrar da responsabilidade que significava tê-la em casa ou para que Juana Inés se refinasse na corte, em hipótese alguma para que se casasse. O casamento estava excluído porque os galãs quase sempre eram casados. Além disso e sobretudo, os casamentos se acertavam entre os chefes das famílias e o eixo das negociações era uma coisa que não tinha Juana Inés: um dote.

A posição de Juana Inés na corte deve ter sido brilhante. A posição, não a situação. A primeira se deve aos méritos próprios: beleza, discrição, elegância; a segunda pertence às hierarquias sociais: nome, categoria, fortuna. A primeira é passageira; a segunda se inscreve na ordem imutável da sociedade cortesã. Juana Inés se movia com rapidez nos torvelhinhos palacianos e logo passou a ser um dos seus centros. Essa preeminência não só se deveu a qualidades como, me atrevo a dizer, a uma das características menos simpáticas de seu caráter: seu gosto pelas bajulações e sua predileção pelas nada discretas adulações dos poderosos. Essa infeliz inclinação é, além disso, uma nova prova de seu narcisismo e sua coqueteria; também, de sua insegurança psíquica. Por sua vez, essa insegurança fincava suas raízes em suas circunstâncias sociais: a irregularidade de seu nascimento, a falta de recursos e, sobretudo e mais decisivamente, a ausência de família. Se é verdade que a adulação floresce nas sociedades hierárquicas, também o é que os aduladores são recrutados entre aqueles que não têm um lugar fixo na sociedade.

Suas artes diplomáticas, sua beleza, vivacidade e seu jeito naturalmente risonho não explicam inteiramente o segredo de sua popularidade. A inteligência e o saber foram as chaves que lhe abriram as portas da sociedade vice-reinal. Desde muito jovem revelou extraordinária mestria para versificar. Seus dois primeiros poemas datados, escritos em seus anos cortesãos, antes de

professar, quando tinha uns dezoito anos, surpreendem pela perfeição da feitura e a segurança do traço. Eu me refiro ao soneto fúnebre em homenagem a Felipe IV (1666) e o dedicado ao presbítero Diego de la Ribera (1667).[6] Nos *Empeños de una casa* ela se retrata no relato que faz dona Leonor:

> Inclinéme a los estudios
> desde mis primeros años
> con tan ardientes desvelos,
> con tan ansiosos cuidados,
> que reduje a tiempo breve
> fatigas de mucho espacio.
> Conmuté el tiempo, industriosa,
> a lo intenso del trabajo,
> de modo que en breve tiempo
> era el admirable blanco
> de todas las atenciones,
> de tal modo, que llegaron
> a venerar como infuso
> lo que fue adquirido lauro.
> Era de mi patria toda
> el objeto venerado
> de aquellas adoraciones
> que forma el común aplauso;
> y como lo que decía,
> fuese bueno o fuese malo,
> ni el rostro lo deslucía,
> ni lo desairaba el garbo,
> llegó la superstición
> popular a empeño tanto,
> que ya adoraban deidad
> el ídolo que formaron.
> Voló la Fama parlera,
> discurrió reinos extraños,

6. Números 185 e 202.

y en la distancia segura
acreditó informes falsos.
La pasión se puso anteojos
de tan engañosos grados,
que a mis moderadas prendas
agrandaban los tamaños.*

É notável, à parte a vaidade que revelam esses versos, a lucidez de sóror Juana diante da fama e seus feitiços ambíguos: o nome e o renome são ao mesmo tempo bênção e condenação. Esse tema é um dos eixos da *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* e aparece também em alguns de seus melhores sonetos e romances. Calleja relata um curioso episódio que corrobora o que diz sóror Juana de si própria. Embora o relato de Calleja pareça ser uma transposição do episódio do menino Jesus diante dos doutores do templo, possui um valor indicativo até mesmo se, em parte, assemelhe-se a uma piedosa invenção.

O marquês de Mancera lembrou-se sempre de Juana Inés, e muitos anos depois de ter deixado o México contou a Calleja que... bem, é melhor transcrever o que diz o jesuíta:

> O senhor marquês de Mancera, que hoje vive e viva muitos anos — Calleja escrevia isso em 1700, cinco anos depois da morte de sóror Juana —, contou-me duas vezes que, tendo grande admiração por Juana Inés, ao nela ver tanta variedade de notícias (...) quis saber se essa sabedoria tão admirável era infusa ou adquirida ou artifício não-natural, e reuniu um

---

* Inclinei-me aos estudos/desde os meus primeiros anos/com tão ardentes desvelos,/com tão ansiosos cuidados,/ que reduzi a tempo breve/fadigas de muito espaço./Comutei o tempo, industriosa,/ao intenso do trabalho,/de modo que em breve tempo/era o admirável alvo/de todas as atenções,/de tal modo, que chegaram/a venerar como infuso/o que foi adquirido laurel./Era de minha pátria toda/o objeto venerado/daquelas adorações/que formam o comum aplauso;/e como o que dizia,/fosse bom ou fosse mau,/nem o rosto o desluzia/nem o desairava o garbo,/chegou a superstição/popular a empenho tanto,/que já adoravam a deidade/o ídolo que formaram./Voou a Fama faladora,/discorreu reinos estranhos,/e na distância segura/acreditou informes falsos./A paixão colocou óculos/de tão enganosos graus,/que das minhas moderadas prendas/aumentavam o tamanho (N. do T.).

dia em seu palácio quantos homens professavam letras na Universidade e na Cidade do México. O número de todos chegaria a quarenta e nas profissões eram vários, como teólogos, escrivães, filósofos, matemáticos, historiadores, poetas, humanistas e não poucos dos que por alusivo gracejo chamamos 'tertúlios', que sem ter cursado por destino faculdades, com seu muito talento e alguma aplicação, costumam fazer, não em vão, muito bom juízo de tudo (...) Concorreram, pois, no dia determinado ao certame de tão curiosa admiração; e testemunha o senhor marquês, que não cabe em humano juízo acreditar no que viu, pois diz *que à maneira de um galeão real* — traslado as palavras de Sua Excelência — *se defenderia de alguns barquinhos que sobre ela investiram, assim se desembaraçava Juana Inés das perguntas, argumentos e réplicas que tantos, cada uma em sua classe, lhe propuseram*. Que estudo, que entendimento, discurso e memória seria mister para isso?

Calleja conclui dizendo que Juana Inés confirmara em uma de suas cartas que era verdade o que lhe contara o marquês de Mancera.

Nesse momento, justamente quando seu saber e talento conquistam a admiração dos doutos e cortesãos, adulada por ser linda e discreta, aos dezenove anos de idade entra como noviça no convento de San José de las Carmelitas Descalzas. A Ordem era severa e Juana Inés, assustada, regressa logo depois ao mundo. Seus biógrafos católicos afirmam que desistiu por razões de saúde, mas não existe um único texto ou documento que prove essa suposição, salvo uma alusão, na verdade vaga, do padre Oviedo, o biógrafo de Núñez de Mirada. Trata-se, outra vez, de uma lenda piedosa. A verdade é que Juana Inés não quis ou não pôde suportar a aspereza da regra. Calleja omite esse episódio e se não fosse por Luis González Obregón — outro dos pesquisadores que nos permitiram avançar no conhecimento de sua vida — ainda ignoraríamos que esteve três meses nas Carmelitas. Se o rigor da regra a desanimou, não a fez mudar de idéia: um ano e meio mais tarde, não sem duvidar e pensar muito, ela professou definitivamente. Mas agora numa ordem conhecida pela lassitude e brandura de sua disciplina. Em 24 de fevereiro de 1669, vestiu o hábito no convento de San Jerónimo. Ia fazer vinte e um anos.

4. A PROFISSÃO

Todos os que se aproximaram da figura de sóror Juana fizeram a mesma pergunta: por que, quando nada em sua vida era indício de uma vocação religiosa e ela estava rodeada da admiração geral, abandona a corte e se encerra num convento? As respostas são tão variadas quanto os intérpretes. Uma delas, a mais popular, consiste em atribuir a decisão de Juana Inés a um amor infeliz. A hipótese do desengano amoroso compreende uma gama muito rica de interpretações: o amado morreu; o amado era inacessível, seja pela pobreza de Juana Inés, por sua origem bastarda ou por outra razão semelhante; o amado era um ser indigno, vulgar; o amado a abandonou. Todas essas suposições e outras da mesma natureza são variantes do velho tema romântico do Obstáculo. É um dos ingredientes — melhor dizendo, é o ingrediente — da imagem tradicional do amor. À idéia do amor como Transgressão corresponde necessariamente, como seu complemento, a do amor como Obstáculo. Essa interpretação da decisão de sóror Juana foi um equívoco sentimental que imediatamente se transformou num erro crítico: ler com olhos românticos um texto barroco.

Nenhum de seus contemporâneos leu seus poemas como um documento. Essa interpretação aparece pela primeira vez nas páginas entusiásticas que dedicou à sua obra Marcelino Menéndez Pelayo. Depois das incompreensões dos séculos XVIII e XIX, o juízo do crítico espanhol foi uma brilhante revalorização; ao tocar o tema dos poemas amorosos, ele opinou que era "difícil que deixasse de amar e ser amada". Chávez inventou uma Juana Inés plena de um amor puro e espiritual por um homem indigno; ao ver que seu amado a queria com um afeto mais terreno, renunciou e fez os votos de freira. Juana Inés de

Ezequiel A. Chávez, com notório esquecimento do desenfado realista de alguns sonetos e romances, mais que uma mulher é uma casta enteléquia, habitada pelo gênio tutelar da Faculdade de Altos Estudos ao começar o século. Alberto G. Salceda acredita que é possível extrair um tratado de amor dos escritos de sóror Juana — coisa perfeitamente certa — e esse tratado reflete sua experiência vital: neste caso trata-se mais de uma suposição. Segundo Salceda a leitura dos poemas de tema erótico, dispostos conforme uma ordem de sua invenção, nos daria a chave de sua vida amorosa durante os anos em que viveu na corte. E por que não *depois*, no convento? Os amores de freiras não eram desconhecidos... A história que imagina Salceda é convencional: o primeiro amor foi Silvio, sujeito indigno e do qual ela se afasta; aparece então Fabio, o grande amor. Mas ele morre e daí saem as endechas e liras em que Juana canta a seu esposo morto. (Esposo na acepção de noivo.) A hipótese é gratuita e ingênua. Não corresponde às idéias de sóror Juana sobre o amor, mas às de Salceda.

É impossível, alegam muitos críticos, que Juana Inés tenha vivido na agitação da corte cinco anos — os mais impressionáveis da vida de uma mulher, quando seu ser inteiro se abre aos sentidos e os sentidos se abrem ao mundo exterior — e tenha saído ilesa. Eu já disse que seria absurdo descartar a possibilidade de escândalos e amoricos. É provável que se tenha apaixonado ou que tenha acreditado, como acontece nessa idade, estar apaixonada. Mas é impossível que esses amores, infelizes ou não, profundos ou frívolos, tenham sido a causa de sua profissão de fé. Os casamentos se arranjavam entre as famílias e nos enlaces eram determinantes não a vontade dos jovens esposos, mas as considerações sociais e materiais. Apaixonada ou não, Juana Inés não tinha dote nem mesmo família. Quem era e onde estava seu pai?

E os *galanteios de palácio*? Esses jogos, como já vimos, não só tinham por finalidade o casamento como, a rigor, o excluíam. A índole desses jogos, cerimônias de iniciação erótica, no sentido de 'ritos de trânsito', tampouco era muito propícia ao que chamamos hoje de amor romântico. O testemunho de uma das passagens autobiográficas de *Los empeños de una casa* talvez me

poupe de uma longa demonstração. Por meio de dona Leonor, Juana Inés descreve indiretamente sua situação na corte:

> Entre estos aplausos yo,
> con la atención zozobrando
> entre tanta muchedumbre,
> sin hallar seguro blanco,
> no acertaba a amar a alguno,
> viéndome amada de tantos.
> Sin temor en los concursos
> defendía mi recato
> con peligros del peligro
> y con el daño del daño.
> Con una afable modestia
> igualando el agasajo,
> quitaba lo general,
> lo sospechoso al agrado.*

A descrição de Juana Inés não pode ser mais franca e confirma o que eu disse sobre os *moeurs* do palácio vice-reinal. Em nenhum momento fala de casamento ou evoca sequer essa possibilidade; seu jogo se reduz a 'defender seu recato'. Um jogo perigoso porque consiste não em recusar inteiramente, mas recusar atiçando o fogo. A natureza dos *galanteios de palácio* torna duvidosa a existência de um grande amor infeliz. Também a natureza psicológica de Juana Inés vai contra essa hipótese. Não devemos esquecer, além de seu extremo intelectualismo — adverso à vida conjugal —, sua atitude diante de homens e mulheres. Os primeiros, em seus poemas, são fantasmas, sombras sem corpo; as segundas, presenças reais. Escrevi, em meu pequeno ensaio de 1950, que se "fosse excessivo falar de homossexualidade, não o

---

* Entre estes aplausos eu,/com a atenção soçobrando/entre tanta multidão,/ sem achar seguro alvo,/não acertava a amar alguém/vendo-me amada de tantos./ Sem temor nos concursos/defendia meu recato/com perigos do perigo/e com o dano do dano./Com uma afável modéstia/ igualando a homenagem,/tirava do geral/o lado suspeito do agrado (N. do T.).

seria advertir que ela própria não ocultava a ambigüidade de seus sentimentos". Sobre isso é dificílimo ter uma idéia clara. Deve-se ter em conta a condição da mulher em seu século e em seu meio. Não se tolerava que uma jovem solteira, sobretudo nas condições peculiares de Juana Inés, exibisse em público seu amor por um homem sem perder imediatamente seu crédito e bom nome; ao contrário, sim, parece lícita a amizade amorosa entre pessoas do sexo feminino desde que fossem de categoria elevada e seus sentimentos, ideais.

O argumento fundado nas tendências profundas de seu caráter pode parecer gratuito e até fantástico. Esclareço apenas que a existência de tendências reprimidas e sublimadas, ignoradas ou não por ela própria, não exclui a possibilidade de amor e amoricos com um homem ou muitos. Outra vez percebo em sóror Juana uma ambigüidade em sua relação com algumas amigas, mas essas inclinações, tal como foram expressadas em seus poemas, não são sinônimos de lesbianismo, mas de sentimentos mais complexos. Gide dizia: "Só uma maneira simples de considerar os sentimentos faz acreditar que existam sentimentos simples". A inegável atração que sentiu por algumas mulheres pode ter sido uma sublimação de uma impossível paixão por um homem, que sua condição de freira lhe proibia. Mas em seus anos de dama da vice-rainha, não poderia ter tido uma paixão por alguns dos senhores que freqüentavam a corte e suas festas? Já afirmei que, embora me pareça duvidosa a existência dessa paixão, não a descarto inteiramente. Não é impossível que Juana Inés se tenha apaixonado enquanto viveu no palácio, mas esse amor, feliz ou infeliz, não pode ter sido a causa de sua profissão de fé. Ela estava incapacitada para o casamento pela falta de dote, pai e nome. Por que não aceitar o que ela própria nos diz, ou seja, que não sentia inclinação pelo estado matrimonial? Deve-se distinguir com cuidado, como se fazia na sua época, amor e casamento. Tendemos a confundi-los, enquanto que para Juana Inés e seu século eram coisas diferentes. Um amor, em sua situação, não podia levá-la ao casamento. Além da falta de dote e pai havia outro impedimento: sua nula vocação para o casamento. Temos que aceitar sua confidência. Sóror Juana pertencia a uma

classe de mulheres que, se podem evitá-lo, fogem do estado matrimonial. A Antiguidade nos deixou dois arquétipos femininos, Vênus e Diana. É claro que a personalidade de Juana Inés estava mais próxima da segunda que da primeira — Diana não é a deusa do casamento, mas da vida casta e solitária dos caçadores. Tudo isso confirma o que já indiquei antes, ou seja, a existência real ou suposta de um amor ou vários não pode ter sido a causa determinante de sua decisão.

Há outro argumento, não menos decisivo: que documentos temos? Não existe nenhuma carta nem algum outro indício que pudesse ser uma prova válida desse grande amor. Nenhum dos contemporâneos de sóror Juana sequer insinuou a existência de um amor incógnito. A esse respeito, como é natural, o silêncio da poeta é absoluto. Também o é o de Calleja. É verdade que há poemas amorosos. São muitos e alguns bastante intensos. Todos revelam um perfeito conhecimento do que poderíamos chamar de dialética do amor: ciúmes, rompimentos, ausências, esquecimentos, correspondência. Duas razões me impedem de aceitar o testemunho dos poemas. A primeira: desconhecemos as datas desses romances, endechas e sonetos. A segunda: a poesia dessa época não é confessional. A sinceridade era um valor para os românticos e o é para os modernos; não o foi para os poetas do século XVII. A poesia barroca apresenta ao leitor esquemas arquetípicos do amor e das paixões, mas ele não deve nem pode inferir que esses textos possuam um valor confessional.

O conhecimento erótico que revelam os poemas e as comédias de sóror Juana é, tanto ou mais que o resultado de uma experiência, um saber codificado pela tradição: uma retórica, uma casuística e até uma lógica. Justamente por isso se pode fazer um tratado do amor com os poemas de sóror Juana — são conceitos e arquétipos, não confissões. É verdade que em vários poemas há certos destaques que parecem chegar perto de uma confissão. Em geral, trata-se de poemas não de amor, mas de solidão e nos quais o tema do desengano — entre estóico e cristão — é o predominante. O tom sensual, apaixonado, direto, não está nos poemas de amor, mas, quase sempre, nos de amizade amorosa dedicados a Lysi e outras amigas, como essa

encantadora Belilla de umas endechas inesquecíveis (71). Coincidência ou velada homenagem — Belilla é o nome de sua protegida, sua sobrinha, a noviça Isabel María de San José, filha natural como ela, a quem recolheu ainda menina e deixa, depois de morta, a quantia de dois mil pesos em ouro que tinha depositados no convento.

Entre os poemas de amor às coisas divinas — Méndez Plancarte os chama, impropriamente, de místicos — existe um romance (56) que contém versos que muitos críticos consideram uma verdadeira confissão:

> Yo me acuerdo, oh nunca fuera!,
> que he querido en otro tiempo
> lo que pasó de locura
> y lo que excedió de extremo;
> Mas como era amor bastardo,
> y de contrarios compuesto,
> fue fácil desvanecerse
> de achaque de su ser mesmo.*

Em seguida, sóror Juana compara esse amor feito de contrários com o divino. Esses versos são impressionantes e eu me inclinaria a vê-los como uma autêntica confissão, mas tenho uma dúvida: não se trataria de uma variante de um dos arquétipos da poesia religiosa da época? O tema é tradicional e a maneira de tratá-lo também. Por isso, como testemunho de um amor, seu valor é duvidoso. Pfandl o utilizou para provar que, embora Juana Inés, obscuramente, tivera consciência de seu conflito psicológico, não pôde transcender "sua situação-Édipo". Aquilo que quis "em outra época e passou de loucura", aquilo que "era amor bastardo e de contrários composto", não é, segundo o crítico alemão, mais que uma maneira de aludir à imagem paterna — Juana Inés "se considera no lugar da mãe".

---

* Eu me lembro, oh nunca fosse!,/que quis em outro tempo/o que passou de loucura/e o que excedeu de extremo;/Mas como era amor bastardo,/e de contrários composto/ foi fácil desvanecer-se/do achaque do seu ser mesmo (N. do T.).

Dario Puccini pensa que esse poema "tem o caráter de uma profissão de fé e não faz outra coisa senão percorrer o itinerário de outros célebres *caminhos de perfeição*, nos quais da representação do máximo amor humano se passa ao do máximo amor divino". Com efeito, o amor humano é muitas vezes, na poesia mística, o passo obrigatório na direção do amor divino, com a ressalva decisiva de que em sóror Juana não existe transe místico. Contudo, Puccini, como eu, duvida: ele parece perceber uma espécie de ambigüidade entre a profissão do amor a Deus, tema do poema, e o surgimento súbito de uma lembrança. Oscilação entre a ficção que exige o gênero e a confissão de alguma coisa vivida. Sinto que essa interpretação é na verdade frágil: não se baseia em nenhum dado real, só numa impressão. Não é suficiente? O romance inteiro me desconcerta — há fragmentos acentuadamente teológicos, outros, que se ajustam ao padrão dos versos de amor *a lo divino* e outros, ainda, em que o acento e as expressões parecem de um poema de amor profano. É estranho: Vossler considerou esse romance "quase prosaico e irônico". Não entendo essa opinião, pois não vejo nada irônico nem prosaico nesse poema, mas uma mistura inquietante de erotismo profano, amor sagrado e escolástica.

Mais adiante Puccini lê literalmente a expressão 'amor bastardo' do quarteto seguinte e pensa que sóror Juana alude à sua origem ilegítima. Reaparece o Obstáculo numa de suas manifestações prediletas: a bastardia. A interpretação de Méndez Plancarte é mais fiel ao sentido do poema e à linguagem da época e da própria sóror Juana: "*Amor bastardo* não por ser ilícito ou desordenado, mas porque frente ao Divino todo amor parece baixo..." Além disso, por que e para que sóror Juana aludiria aqui à sua bastardia, ela que nunca a menciona? Em suma, nem sequer nesse poema podemos afirmar com certeza que estamos diante de uma história pessoal vivida. Seus poemas eróticos são ilustrações de uma metafísica, estética e retórica que vêm da poesia provençal e de Dante, são recolhidas por Petrarca e inspiram aos poetas do Renascimento e da Idade Barroca.

A maioria dos críticos católicos pensa que Juana Inés escolheu a vida religiosa por autêntica vocação, quer dizer, porque

ouviu o chamado de Deus. É evidente que Juana Inés era uma católica sincera. Não está em jogo sua ortodoxia. Mas esquecer que nessa época a vida religiosa era uma ocupação como as outras seria esquecer muito. Os conventos estavam cheios de mulheres que haviam vestido o hábito não por responder a um chamado divino, mas só por considerações e necessidades mundanas; seu caso não era distinto dos das jovens que hoje procuram uma carreira que ao mesmo tempo lhes dê sustento econômico e respeitabilidade social. A vida religiosa, no século XVII, era uma profissão. Isso não implicava nem descrença nem falta de religião — a maioria dos clérigos e freiras eram católicos sinceros e modestos funcionários da Igreja. As mulheres vestiam os hábitos porque, seja por acertos familiares, falta de fortuna ou qualquer outra razão, não podiam casar-se; também as que estavam sozinhas no mundo e sem um apoio masculino.

O convento era uma conveniência. Mas nem todas podiam professar: para abraçar a vida monástica era preciso ter um dote e pertencer a uma família conhecida. A cerimônia da tomada dos votos possuía solenidade — os padrinhos, os convidados, a música, as flores. As mulheres pobres — viúvas, órfãs, abandonadas — refugiavam-se nos 'recolhimentos' fundados nas principais cidades pela Igreja e por alguns ricos caridosos. O bispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, fundou duas casas para "muitas mulheres pobres que desejavam guardar intacta a flor de sua pureza (...), mas temiam, tímidas, perdê-la ou por serem muito pobres ou belas..."[1] Na biografia de outro benfeitor podemos ler o seguinte elogio: "Não se pode negar o heroísmo e a grandeza da obra de enclausurar mulheres que, (...) não podendo entrar nos mosteiros, choravam no século em manifestos perigos (...)"[2] Vestir o hábito era uma solução corrente naquela época. O caso de sóror Juana não foi excepcional: em sua própria família, além de sua sobrinha Isabel María de San José, duas das filhas de sua meia-irmã também professaram no San Jerónimo.

---

1. Miguel de Torres, *Dechado de príncipes eclesiásticos,* Puebla, 1716.
2. Citado por Dorothy Schons, em "Some obscure points in the life of sor Juana Inés de la Cruz", 1926.

Nada na vida anterior de Juana Inés revela uma particular predisposição religiosa. Durante os anos em que foi dama da vice-rainha ela se distinguiu não por sua devoção, mas por sua beleza, seu talento e saber. Tampouco, e deve-se dizer isso, mostrou excessiva devoção durante os vinte e seis anos que passou no San Jerónimo. Nesse sentido, a reconvenção de Fernández de Santa Cruz e as reprimendas, muito mais severas, de Núñez de Miranda, eram justificadas. O próprio Calleja não tem outro remédio a não ser reconhecer, mesmo contra a vontade, o jeito tépido de sóror Juana: "Vinte e seis anos viveu na Religião sem os retiros a que obriga o estrondoso e bom nome de extática, mas com o cumprimento substancial a que obriga o estado de religiosa..." O padre Oviedo vai mais longe e relata que constantemente seu confessor, Núñez de Miranda, a aconselhava que dedicasse menos tempo "à publicidade e continuadas correspondências de palavras e por escrito com os de fora..." A *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* corrobora o dito por Calleja e por Oviedo.

Com tudo o que acabo de expor, por razões mais fáceis de entender do que de justificar, a maioria dos críticos católicos considera a decisão de Juana Inés de tomar os votos a expressão de um conflito psíquico de índole espiritual que se resolveu numa autêntica renúncia ao mundo. A questão é central porque está intimamente ligada a outro enigma de sua vida: a crise de seus anos finais. Robert Ricard é o crítico que com maior rigor e coerência sustentou a hipótese da vocação religiosa. Para o historiador francês, o caso de sóror Juana é semelhante ao de Pascal: do mesmo modo que, em sua primeira conversão, Pascal abandona uma carreira mundana para ascender 'à ordem do espírito', sóror Juana deixa a corte vice-reinal com um afã de conhecer; em sua segunda conversão, Pascal renuncia à ciência para ingressar 'na ordem da caridade' e sóror Juana renuncia ao conhecimento por amor a Deus. Ricard incorre nesse erro de raciocínio que se chama petição de princípio — para provar que houve uma primeira conversão, dá por consumada a existência de uma segunda. Na verdade, a renúncia ao saber, ao fim de sua vida, não foi um ato voluntário; foi, a bem da verdade, como veremos mais adiante, uma humilhação imposta pelas autoridades eclesiásticas

depois de um combate de mais de dois anos. Quanto à 'primeira conversão', Juana Inés, ao contrário de Pascal, não podia renunciar a uma carreira mundana que não tinha. Era uma jovem sozinha e desvalida.

É impossível conhecer o estado de ânimo de Juana Inés durante os anos imediatamente anteriores à tomada de votos. Mas não seria impossível tratar de reconstruir esse momento e entrever as razões que precipitaram sua decisão. A obra *Los empeños de una casa* pode dar-nos, de novo, alguma luz. A situação de dona Leonor, tal como aparece na primeira jornada, é uma transposição da de Juana Inés na corte: linda, discreta, culta e transformada no 'admirável alvo de todas as atenções'. Juana Inés e Leonor são pobres e as duas meio órfãs. Aqui se rompe a simetria — a Leonor lhe falta a mãe, Juana não tem pai. Essa diferença marca a direção oposta que tomarão suas vidas. Juana Inés vive sem a proteção de um homem; Leonor é amparada por seu pai e, quando sua honra periga, este não vacila em exigir reparação pelo casamento ou com sangue. Fiéis a seus destinos simetricamente opostos, Leonor casa e Juana Inés vai para um convento. A ausência do pai teria sido assim tão determinante ou a comédia de sóror Juana, mais que uma transposição de sua vida, é uma projeção de seus desejos e de suas obsessões?

Na situação de Juana Inés durante aqueles anos, vejo três circunstâncias básicas e permanentes ao lado de outras que, embora transitórias, no final não foram menos decisivas. As circunstâncias básicas são a bastardia, a pobreza e a ausência do pai. Nenhuma delas pode ter sido *a* causa da tomada de votos, mas todas contribuíram poderosamente para essa resolução. Há, além disso, uma certa hierarquia nas causas. A menos importante foi, talvez, a bastardia, que não impediu que nenhuma de suas irmãs se casasse. Embora a pobreza fosse um obstáculo maior, nem por isso era insuperável, como mostra, outra vez, o exemplo de suas irmãs. Contudo, existe um contraste líquido e certo entre a sorte das filhas de Diego Ruiz Lozano, homem de posses, e as do fantasmagórico Pedro Manuel de Asbaje: Inés Ruiz Lozano casa com um médico da Universidade e sua irmã Antonia com um fazendeiro; María e Josefa de Asbaje, abando-

nadas por seus maridos, vivem vidas irregulares e têm filhos de diferentes homens. Pedro Manuel de Asbaje era um nome; Diego Ruiz Lozano, uma presença real. Seu testamento o revela como um patriarca amante de seus filhos e zeloso com sua fazenda. Quando suas filhas se aproximam da puberdade, ele as afasta da mãe e as coloca no convento de San Jerónimo, sob os cuidados da meia-irmã Juana Inés. Mais tarde, ele casa as filhas com homens de bom nível. A diferença entre a condição das filhas de Ruiz Lozano e a das de Asbaje deve ter impressionado Juana Inés. É compreensível que os exemplos de sua mãe e suas duas irmãs tenham atemorizado Juana — então era isso que esperava uma mulher sozinha no mundo? Com mais realismo que seus biógrafos modernos, o padre Calleja expõe sucintamente sua classificação: "O bom rosto de uma mulher pobre é uma parede branca na qual não existe teimoso que não queira deixar uma mancha".

No testamento de sóror Juana (23 de fevereiro de 1669) há uma passagem comovente. Nesses documentos as noviças renunciavam aos seus bens, e Juana Inés diz:

> Declaro ter em poder de dona Isabel Ramírez, minha mãe, duzentos e quarenta pesos de ouro comum em reais, cuja quantidade me deu e me doou o capitão don Juan Sentís de Chavarría: declaro isso como meus bens.

Era essa toda a sua fortuna. E quem era aquele capitão que lhe presenteou esses pesos e que relação tinha ele com Juana Inés ou outras mulheres de sua família? Nenhuma. Como Velázquez de la Cadena, era um homem rico e caridoso. Na obra que o historiador Rubio Mañé dedicou à fundação de colégios e instituições de ensino durante o período vice-reinal, aparece a figura do capitão Chavarría, cavalheiro da Ordem de Santiago, como o generoso benfeitor do Colégio de San Gregorio, estabelecido pelos jesuítas para a educação da nobreza indígena.[3] Rubio Mañé cita o relato de Berganzo: "Comovido pelas vozes harmoniosas e

3. Ignacio Rubio Mañé, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España,* quarto volume: *Obras públicas y educación universitaria,* México, 1963. (FCE, 1982.)

inocentes dos pequeninos indiozinhos que entoavam cânticos de louvor na igreja de Nuestra Señora de Loreto", que servia de capela ao Colégio, o capitão Chavarría decidiu entregar trinta e quatro mil pesos ao seu confessor, o padre Antonio Núñez de Miranda, para "remediar a penúria em que vivia San Gregorio".[4] Chavarría fez outras doações, tanto para obras pias como educativas, todas por meio de seu diretor espiritual, o jesuíta Núñez de Miranda, entre elas, a de sua fazenda de San José de Oculman, para "sustento dos padres-línguas", como então se dizia, do próprio colégio. A menção de Chavarría no testamento de sóror Juana confirma o dito pelo padre Oviedo sobre a intervenção decisiva de Núñez de Miranda. O jesuíta não só liquidou os escrúpulos morais de Juana Inés como obteve os donativos materiais que exigia um ato como a profissão de fé.

Enquanto viveu no palácio, Juana Inés deve, muitas vezes, ter feito esta reflexão: não tenho fortuna, nem nome, nem pai. Era dama da vice-rainha, mas os vice-reis duravam poucos anos em seus cargos e iam embora para não mais voltar. Depois dos marqueses de Mancera, o que aconteceria e quem viria? Voltar com os Mata e viver de arrimo com essa rica família? Será que a aceitariam de volta? Além disso, como esquecer que Juan Mata a colocara no palácio, se não para dela se livrar, pelo menos com o propósito de que, dona de seus próprios recursos, ela abrisse seu caminho no mundo? Quando Juana Inés, depois de passar três meses sob a austera regra das carmelitas, muda de opinião e abandona o convento, não volta à sua casa nem à dos Mata, mas ao palácio, ao lado da marquesa de Mancera. Isso indica que sua única casa era o palácio. Casa provisória e a qual teria, um dia, que deixar quando os Mancera fossem embora.

Uma e outra vez suas reflexões devem tê-la conduzido ao mesmo lugar: às portas do mosteiro. Sua protetora, Leonor Carreto, provavelmente a animou a tomar essa decisão. O fato de que ela e seu marido tenham assistido à badalada cerimônia

4. A fonte de Rubio Mañé é o capítulo de Manuel Berganzo no *Diccionario universal de historia e geografía* (México, 1853) consagrado aos colégios de San Pedro y San Pablo, San Gregorio y San Ildefonso.

de vestir o hábito é um indício de que favoreciam o projeto e de que, provavelmente, o facilitaram. À influência dos Mancera devemos acrescentar a de outras pessoas que a rodeavam: quem, nesse meio, podia achar lógico ou cruel que uma jovem de vinte anos, bonita e desvalida, se fechasse num convento? Não sei se ela pensou em outra circunstância — não era fácil entrar para um convento e, se Juana Inés não tivesse passado esses anos no palácio vice-reinal, talvez não teria encontrado um padrinho que lhe bancasse o dote. Podemos até afirmar, sem muito exagero, que o palácio foi o *escalão* rumo ao convento. Talvez seus familiares a tenham deixado com a vice-rainha tendo em mente que, por meio de sua proteção e suas relações, Juana encontraria um padrinho e um benfeitor.

A pessoa que com maior empenho, sagacidade e autoridade a impulsionou, dissipando seus temores e suas dúvidas, foi o padre Antonio Núñez de Miranda. Homem de cultura teológica, professor de filosofia e membro do tribunal da Inquisição, o jesuíta Núñez de Miranda era o confessor dos vice-reis e, assim, diz Oviedo, "entrando com freqüência no palácio (...) se ofereceu a ajudá-la no que pudesse". Núñez de Miranda fora reitor do famoso colégio de San Pedro y San Pablo e tinha a reputação de ser um grande pregador. Esses merecimentos e seu cargo no Santo Ofício lhe haviam dado notoriedade. Sua especialidade eram as religiosas. Visitava com freqüência os conventos, era diretor espiritual de muitas freiras e para elas escrevera uma cartilha. À sua influência se deve, seguramente, que Pedro Velázquez de la Cadena, homem de posses, pagasse o dote de Juana Inés (três mil pesos, soma considerável e superior às que suas meio-irmãs levaram aos seus maridos à época do casamento). O padre Oviedo alude com entusiasmo a essa habilidade de Núñez de Miranda:

> Foram inúmeros os dotes que negociou e os que se ajustaram com seu talento e diligência para assegurar, com eles, a muitas donzelas pobres, consagrando-as como Esposas de Cristo no sagrado retiro dos claustros.[5]

5. Juan de Oviedo, *Vida ejemplar, heroicas virtudes y apostólico ministerio del venerable padre Antonio Núñez de Miranda, de la Compañía de Jesus...*, México, 1702.

O próprio Oviedo diz que, desde que conheceu Juana Inés, o padre Núñez mostrara interesse por seu caso. Esse zelo foi tão extremo, e as relações entre a freira jerônima e o jesuíta tão prolongadas e complexas, que Oviedo dedica, para descrevê-las, um capítulo inteiro de sua biografia de Núñez. Nessas páginas procura eximi-lo das culpas que muitos lhe atribuíram, entre elas, o excessivo rigor com que tratou Juana e que o levou até a lhe proibir o exercício da poesia e o cultivo das letras. Por outro lado, Oviedo acusa Juana Inés de ingrata, presunçosa e rebelde. O tom polêmico dessas passagens é revelador e mostra que já naquela época se falava das perseguições que entristeceram os últimos anos de sóror Juana. O tema das infelizes relações da freira jerônima com a hierarquia eclesiástica não é uma invenção do 'anticlericalismo' moderno, como disseram Méndez Plancarte e outros: é um tema que vem da própria época de sóror Juana. A ruptura entre a freira e seu diretor de consciência foi cruel e ainda mais cruel foi a reconciliação, que ela só conseguiu com a submissão. Mas na época em que Juana Inés, antes de fazer os votos, vacilava e se perguntava se eram compatíveis suas paixões intelectuais com os deveres religiosos, Núñez eliminou seus escrúpulos e a animou; não foi rigoroso, mas paternal, condescendente e nada inflexível. Os pescadores de almas são temíveis porque também são sedutores. Oviedo conta que quando Juana Inés por fim decidiu professar, a alegria de Núñez foi tal que ele pagou a festa, convidou

> o mais alto e ilustre das hierarquias eclesiástica e secular, as sagradas religiões e a nobreza do México, e, ele próprio, às vésperas dos votos, se pôs a compor de suas mãos as luminárias.[6]

Os trechos da *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* relativos à tomada dos votos são memoráveis por seu caráter elusivo e reticente. Sóror Juana diz sem dizer, com um gesto apaga o que disse e, ao apagar, volta a dizê-lo. Vale a pena reproduzir esse longo e sinuoso parágrafo, apesar de já ter sido citado tantas vezes:

---

6. Juan de Oviedo, *op. cit.*

> Fiz-me religiosa porque, embora soubesse que essa condição tinha muitas coisas (falo das acessórias, não das formais) repugnantes ao meu temperamento, contudo, para a total negação que possuía ao matrimônio, era o menos desproporcionado e o mais decente que podia escolher em matéria da segurança que desejava para minha salvação; e por isso cederam a todas as pequenas impertinências do meu caráter: querer viver sozinha; não querer ter ocupação obrigatória que atrapalhasse a liberdade do meu estudo, nem rumor da comunidade que impedisse o sossegado silêncio de meus livros.

Para uma total compreensão dessa declaração devemos ter em mente duas circunstâncias: quem escreve é uma freira, e escreve a um bispo, seu superior, para se defender de certos ataques e justificar sua paixão pelas letras profanas. É preciso inserir o trecho transcrito no contexto geral da *Respuesta:* sua paixão congênita pelo saber. A declaração de sóror Juana tem duas partes: na primeira, ela se refere à razão principal que a levou a professar; na segunda, alude às incompatibilidades entre sua vocação intelectual e a vida numa comunidade religiosa. Em outra parte deste livro eu me ocuparei desse último aspecto. Quanto ao primeiro, sóror Juana afirma que, com respeito ao fim mais importante, ou seja, sua salvação, o estado religioso "era o menos desproporcionado e o mais decente que podia escolher". Proclama assim a primazia, perfeitamente ortodoxa, dos fins espirituais sobre os temporais: estamos neste mundo para nos salvar e ganhar a glória. Mas sua decisão de escolher o convento está subordinada a uma cláusula que rege todo o parágrafo: "*Para a total negação que tinha ao matrimônio*". Essa declaração é o eixo da *Respuesta*. E não só desse escrito como de sua vida inteira. Sóror Juana não ignora que existem outras vias de salvação e, entre elas, para as mulheres, a mais comum e normal é a do casamento. Não para ela. Assim, a decisão de professar está subordinada e é conseqüência de uma outra anterior: a negação do estado matrimonial. Não há a menor menção ao chamado de Deus nem à vocação espiritual; com extraordinária franqueza, sóror Juana expõe uma decisão racional: já que não quer casar, o convento é a opção mais decente para garantir sua salvação. O ideal

teria sido o casamento; o indecente, o estado de solteira no mundo, que a teria exposto, como diz Calleja, a ser parede branca manchada pelos homens. A escolha de Juana Inés não foi o resultado de uma crise espiritual nem de um desgosto sentimental. Foi uma decisão sensata, coerente com a moral da época e com os usos e as convicções de sua classe. O convento não era escala em direção a Deus, mas refúgio de uma mulher que estava sozinha no mundo.

Até agora examinei as razões negativas, por assim dizer, que talvez tenham levado Juana Inés a vestir o hábito. Essas considerações foram, segundo vimos, estritamente mundanas, inspiradas em preocupações de ordem tanto material como social e moral. A palavra que define essas preocupações não é *santidade,* mas *decência*. Porém é impossível reduzir sua decisão a essas razões. Sabemos que duvidou muito e que até mesmo, uma vez decidida, ficou assustada com a dureza das regras carmelitas e abandonou o convento. Os argumentos e conselhos de Núñez tanto como a brandura das regras das jerônimas acabaram por persuadi-la. Mas essa série de motivos razoáveis apoiava-se em alguma coisa mais profunda: *sua negação do casamento*. Esse é o fundamento vital de sua atitude. Foi sincera quando escreveu essa frase? Ou com isso só queria ocultar que as perspectivas de um bom casamento, para uma jovem em sua situação, eram na verdade duvidosas, melhor então o claustro do que seguir a sorte de suas duas irmãs? Sóror Juana nem sempre falou a verdade — uma e outra vez, por exemplo, afirmou que era filha legítima —, mas nesse caso não temos por que duvidar de sua sinceridade. Seus interesses e paixões eram coincidentes. Tudo o que sabemos dela e nos diz sua obra corrobora seu escasso interesse pela instituição matrimonial. É fácil imaginá-la na corte e no claustro, dançando numa sala ou cantando no coro, conversando no jardim ou num locutório; sabemos que conheceu, aproveitou e padeceu as paixões da glória literária, da amizade amorosa e, talvez, as do próprio amor... Podemos imaginá-la em uma casa com marido e filhos?

Por que essa negação do casamento? É absurdo pensar que ela sentia uma clara aversão aos homens e uma igualmente clara

preferência pelas mulheres. De um lado, mesmo que essa suposição fosse correta, naqueles anos de plena juventude não é certo que ela tivesse consciência de suas verdadeiras inclinações; de outro, salvo se lhe atribuíssemos uma libertinagem mental mais própria de uma heroína de Diderot que de uma jovem novo-hispânica de sua idade e sua categoria social, podia ela friamente escolher como refúgio um estabelecimento habitado exclusivamente por pessoas do sexo que, supostamente, a atraía. Não: a frase indica, como já afirmei outras vezes, pouca ou nenhuma aptidão para a vida doméstica. Em nosso século mais e mais mulheres, sem renunciar à vida amorosa, preferem não casar. No século XVII isso era inimaginável; fora do matrimônio somente havia dois caminhos: a vida das irmãs de Juana Inés (no melhor dos casos) ou o mosteiro. Destaco, uma vez mais, que a palavra *casamento*, no século XVII, a não ser nas comédias, não significava *amor,* mas a vida das casadas, tal como a descrevia idealmente frei Luis de Granada ou satiricamente Quevedo. Além dessa repugnância à vida doméstica — seria por causa do que viu quando menina e adolescente? — é inócuo tratar de saber quais eram seus verdadeiros sentimentos sexuais. Ela também não os sabia.

A negação do matrimônio está ligada a outra causa, que me parece decisiva. Desde o princípio, desde os anos em que lia às escondidas os livros de seu avô, sobre ela trabalharam a transposição e a transmutação de suas inclinações: o amor ao saber é a outra face, a positiva, de sua negação do casamento. Não quer casar porque quer saber. Ama o saber. Sobre os motivos de sua repugnância ao estado matrimonial, Juana é evasiva; ao contrário, expande-se com uma efusão não isenta de coqueteria quando fala de sua ânsia de conhecer. O processo de masculinização confunde-se com o de aprendizado: para saber é preciso ser homem ou parecer sê-lo. A idéia de se disfarçar de homem, cortar o cabelo, enfim, neutralizar sua sexualidade sob o hábito de freira, são sublimações ou, melhor dizendo, traduções de seu desejo — quer apoderar-se dos valores masculinos porque quer ser *como* um homem. Esse *como* é a ponte e, simultaneamente, o signo da distância insalvável. Por isso, num segundo momento do proces-

so, destrói a ponte, volta-se contra os homens, defende as mulheres e antecipa o feminismo moderno.

Sob o ponto de vista psicossomático, a 'masculinidade' de sóror Juana me parece uma fantasia de alguns críticos modernos. Mas não do ponto de vista psicológico, social e histórico. Os valores de seu mundo eram masculinos. Menina, quis disfarçar-se de homem para deles se apoderar; mulher, extremou a divisão platônica entre a alma e o corpo para afirmar que a primeira é neutra. O estado religioso foi a neutralização de sua sexualidade corporal e a liberação e transmutação de sua libido. Em sua hierarquia de valores o conhecimento vinha antes que o sexo porque só pelo conhecimento ela podia neutralizar ou transcender seu sexo. Sejam quais tenham sido as causas psicológicas de sua atitude, toda a sua vida esteve movida pela vontade de penetrar no mundo do saber: um mundo masculino.

Negação do casamento, amor ao saber, masculinização, neutralização: tudo isso se resolve numa palavra não menos poderosa, solidão. Imposta pelo mundo, ela transformou a solidão em destino aceito e também escolhido. Primeiro, menina sozinha perdida entre os adultos; depois, jovem solitária na confusão do século. Fechou-se num convento não para rezar e cantar com suas irmãs, mas para viver sozinha com ela mesma. Errou: trocou o bulício do mundo pelo do claustro. Mas em 1669 o convento lhe parecia a solução de seu dilema; se seu destino eram as letras, não podia ser nem letrada casada nem letrada solteira. Podia, isso sim, ser freira letrada. A contradição entre sua vocação intelectual e a vida no seio de uma comunidade religiosa, embora por ela prevista — segundo lembra com uma ponta de amargura na *Respuesta* —, surgiu mais tarde. Devo acrescentar que, se quis estar sozinha, não quis viver isolada. Amou sempre a comunicação intelectual e esse fator — viver em contínua correspondência com o exterior — foi o que mais lhe censurou Núñez de Miranda. Sozinha mas não solitária, sóror Juana viveu no e com seu mundo. A mesma coisa acontece com o que chamei, não de forma muito exata, de sua 'masculinidade' — convive com a mais intensa feminilidade. Se existe um temperamento feminino, no sentido mais

arrebatador da palavra, esse é o de sóror Juana. Sua figura nos fascina porque nela, sem jamais se fundir de forma total, se cruzam as oposições mais extremas. Talvez nisso resida o segredo de sua estranha perenidade — poucos seres estão tão vivos como ela está depois de séculos de enterrada.

Em 1667 entrou como noviça nas Carmelitas Descalzas e em poucos meses abandonou o convento arrependida. Voltou a se arrepender de sua segunda e definitiva escolha? É impossível saber isso. Alguns de seus poemas revelam aspereza, angústia, falta de ânimo, mas não encontramos afinal a mesma coisa em obras de outros poetas que viveram no mundo? Queixou-se ela das chateações de suas companheiras de convento, mas não teria estado exposta às mais intoleráveis intromissões se tivesse ficado na corte? A decisão de tornar-se freira foi, em suas circunstâncias, a melhor e, quem sabe, a única que podia tomar. Contudo, deve ter tido momentos de dúvida e desfalecimento. Mais de uma vez deve ter lamentado estar atada a uma resolução irrevogável. Nós, os modernos, acostumados a mudar de atividade e situação, não podemos entender de forma cabal o que significa uma decisão que nos obriga para toda a vida. Esse é o assunto de um soneto revelador (149). O título descreve muito bem o caráter terrível, por sua condição inapelável, de decisões como a que ela tomou: *Encarece de animosidad la elección de estado durable hasta la muerte (Encarece de animosidade a escolha de estado durável até a morte).* O tema da glória na derrota — simbolizado como em *Primero sueño* pela figura de Faetonte, seu herói tutelar — funde-se com o da irrefreável nostalgia pelo que poderia ter sido e não foi sua vida. Com lucidez e melancolia a poeta exalta o ânimo que a fez escolher uma condição que só termina com a chegada da morte. Mas lhe parece que teria sido mais elevado e heróico, mesmo correndo o risco de ser fulminada, pegar as rédeas do carro do Sol e viver sob a intempérie:

> Si los riesgos del mar considerara,
> ninguno se embarcara; si antes viera
> bien su peligro, nadie se atreviera
> ni al bravo toro osado provocara.

Si del fogoso bruto ponderara
la furia desbocada en la carrera
el jinete prudente, nunca hubiera
quien con discreta mano lo enfrenara.
Pero si hubiera alguno tan osado
que, no obstante el peligro, al mismo Apolo
quisiese gobernar con atrevida
mano el rápido carro en luz bañado,
todo lo hiciera, y no tomara sólo
estado que ha de ser toda la vida.*

* Se os riscos do mar considerasse/ninguém embarcaria; se antes visse/bem seu perigo, ninguém se atreveria/nem ao bravo touro ousado provocar./Se do fogoso bruto ponderasse/a fúria desbocada na corrida/o jinete prudente, nunca teria/quem com discreta mão o freasse./Mas se houvesse alguém tão ousado/que, apesar do perigo, ao próprio Apolo/quisesse governar com atrevida/mão o rápido carro em luz banhado,/tudo faria, e não tomaria sozinho/estado que será para toda a vida (N. do T.).

Terceira Parte

SÓROR JUANA INÉS DE LA CRUZ
(1669-1679)

1. A cela e suas armadilhas

2. Ritos políticos

3. O mundo como hieróglifo

4. A madre Juana e a deusa Ísis

1. A CELA E SUAS ARMADILHAS

Em fins do século XVII havia na Cidade do México, segundo Gemelli Carreri, que lá esteve em 1698, vinte e nove conventos de freis e vinte e dois de freiras.[1] A população da cidade era de uns vinte mil espanhóis e *criollos* e uns oito mil índios, mestiços e mulatos. Não se deve estranhar o número de religiosos: já afirmei que para a maioria dos freis e freiras o claustro era uma carreira, uma profissão. Isso não significa, claro, que tenham sido pouco freqüentes as vocações autênticas — o século era religioso como o nosso é científico e técnico. A função dos conventos era tripla: a religiosa propriamente dita, tal como exemplificam as austeridades das carmelitas descalças; a mundana, consistente em dar ocupação e destino a milhares de homens e mulheres que de outra forma ficariam sem um caminho na vida; e a social — a beneficência, a caridade, o ensino. A obra dos religiosos no campo da educação foi imensa. Para tanto basta lembrar que desde o século XVII a Companhia de Jesus foi a educadora da sociedade *criolla*; a alta cultura novo-hispânica, nos séculos XVII e XVIII, foi marcada por métodos e orientações dos jesuítas. Nos conventos de freiras o nível intelectual era muito mais baixo; a produção artística, filosófica e científica — com a conhecida exceção de sóror Juana Inés — foi realmente insignificante. Por outro lado, as freiras se distinguiram no ensino das primeiras letras e na educação intermediária. Graças às religiosas houve no México uma cultura feminina, por mais pobre que ela nos pareça. As freiras também preparavam as meninas e adolescentes para a música, o teatro, o baile e as artes e ofícios como a costura, o bordado e a cozinha.

---

1. Giovanni Francesco Gemelli Carreri, *Giro del mondo*, Veneza, 1719. Ver a tradução da parte referente ao México: *Viaje a la Nueva España*, México, 1927.

O testemunho de Thomas Gage é curioso:

> Cavalheiros e semelhantes mandam suas filhas a esses conventos para que as eduquem; ali se lhes ensina a fazer todo tipo de conservas e confeitos, toda classe de obras de agulha, todas as formas e estilos de música, que é tão refinada nesta cidade que me atrevo a dizer que o povo acode às igrejas mais pelo prazer de ouvir a música do que pelo de servir a Deus. Além disso, ensinam a essas meninas a representar peças dramáticas e, para atrair o pessoal, as fazem recitar, ricamente vestidas de homens e mulheres, breves diálogos em seus coros (...) As representações são tão galantes que têm havido muitas brigas facciosas e contendas individuais em disputa de qual desses conventos se sobressai na música e na educação das meninas.[2]

Talvez Gage exagere um pouco. Mas não muito. Os conventos não só eram centros de ensino como sustentavam hospitais, orfanatos, asilos para velhos, hospícios e albergues para desamparados. As ordens monásticas realizavam duas funções que hoje desempenha o Estado: a educação e a beneficência.

A população dos conventos refletia a complexidade da sociedade novo-hispânica, feita de divisões verticais e horizontais. Havia conventos para espanholas e para *criollas*, um exclusivamente para as descendentes dos conquistadores e outro, o de Corpus Christi, para as índias nobres. Essa diversidade correspondia à pluralidade de hierarquias e jurisdições das diferentes coletividades que compunham a Nova Espanha. Não era fácil professar: a limpeza da linhagem era requisito não menos rigoroso que o dote e os crescentes gastos da cerimônia de fazer os votos. Daí que, para salvar as aparências, Juana Inés tenha declarado, no momento de professar, ser filha legítima de Pedro de Asbaje e Isabel Ramírez. Pela mesma razão, Diego Ruiz Lozano, em 1672, deixou suas duas filhas no San Jerónimo sob a guarda de sua 'prima', a madre Juana Inés de la Cruz. Essas irregularidades revelam que, se as regras eram severas, as práticas eram brandas.

---

2. Thomas Gage, *The english american: a new survey of the West Indies*, 1648. Edição moderna: Londres e Guatemala, 1946.

Os dotes oscilavam entre três e quatro mil pesos. Essas somas eram elevadas mas, em muitas ocasiões, potentados devotos como Pedro Velázquez de la Cadena, o padrinho de Juana Inés, pagavam os dotes das noviças de poucos recursos. Isabel María de San José, a sobrinha de sóror Juana, também foi favorecida por um protetor que bancou seu dote e cobriu os gastos da cerimônia de profissão de fé. A propósito disso, Francisco Fernández del Castillo acredita que Velázquez de la Cadena pagou o dote de sóror Juana não com recursos próprios, mas com os da sucessão do conde de Orizaba, da qual ele era o testamenteiro. A essa família pertenciam Isabel de Barrios, a fundadora do convento de San Jerónimo, e sua sobrinha, Isabel de Guevara, a primeira religiosa que professou em Santa Paula. Fernández del Castillo supõe que Isabel Ramírez Santillana, a mãe de sóror Juana, era parente de Gómez de Santillán, casado com uma irmã de Isabel de Barrios. Assim, Juana Inés tinha parentesco com essa poderosa família. Também o poeta Juan de Guevara, colaborador de sóror Juana em *Amor es más laberinto (O amor é mais labirinto),* era descendente de Isabel de Barrios, de modo que era primo de sóror Juana. Nada disso ficou provado. O mais seguro é nos atermos à versão de Oviedo: foi o padre Núñez de Miranda, grande cavador de dotes para noviças pobres, quem obteve a soma de Velázquez de la Cadena.

A Nova Espanha estava repleta de conventos e mosteiros. Vastos, sólidos e, muitas vezes, belos. Além de serem centros religiosos e culturais, exerciam uma atividade econômica muito intensa. À parte a venda dos produtos do trabalho e as habilidades das freiras e seus dependentes, as ordens monásticas influenciavam o mercado agrícola — elas eram grandes proprietárias de terra — e em outras operações lucrativas. Já assinalei, por exemplo, que os investimentos nos negócios do convento de San Jerónimo rendiam juros de cinco por cento anuais. Os lucros com as vendas de hortaliças e frutas das hortas dos conventos eram colossais. Outra fonte de renda vinha do aluguel de fazendas e sítios a agricultores individuais, como o avô de Juana Inés, Pedro Ramírez. Nas cidades, as ordens eram donas de terrenos, edifícios, casas e, às vezes, bairros inteiros; assim, não ficavam

alheias às especulações urbanas. Gemelli Carreri resume numa frase a situação dos conventos: "*Stano tutti soprabbondantemente richi*" ("Estão todos mais que abundantemente ricos"). Em certo sentido as ordens religiosas — tanto as masculinas como as femininas — se assemelhavam às modernas sociedades anônimas, embora com uma ressalva decisiva: as ordens eram ricas, mas não seus acionistas (os freis e as freiras). Sua atividade econômica, por outro lado, estava a serviço de uma finalidade transpessoal (sua comunidade, a Igreja), por sua vez referida a um valor ultraterreno. A tonalidade religiosa não impediu, naturalmente, que a riqueza dos conventos se refletisse, ao mesmo tempo, na beleza e magnificência dos edifícios e no relaxamento e na transgressão das regras.

A vastidão dos edifícios devia-se não só à riqueza das ordens e magnitude de suas iniciativas culturais e econômicas como ao número de pessoas que viviam dentro de seus muros. Já me referi à especialização dos conventos com base na origem das freiras e sua quantidade de dotes. A população dos conventos era composta pelas freiras, sua criadagem (empregadas e escravas), as 'meninas' e as 'doadas'. As 'meninas' eram jovens internadas por suas famílias, às vezes para toda a vida; as 'doadas' eram mulheres que, sem professar, haviam resolvido se recolher no ambiente sagrado de seus muros. As freiras levavam ao convento suas empregadas e escravas. A proporção entre umas e outras é reveladora: havia três criadas para cada freira; em alguns conventos a proporção era ainda maior: cinco empregadas por freira. Como se alojava toda essa gente? Num livro repleto de informações preciosas, Josefina Muriel esclarece: "As celas eram individuais e em certas ocasiões tão grandes que dentro delas uma família inteira podia abrigar-se comodamente".[3] As celas eram vendidas e alugadas. Os recentes trabalhos de reconstrução do convento de San Jerónimo revelaram que a maioria das celas tinha dois andares. Por isso, a escritura de venda de uma cela a sóror Juana, em 1691, indica que se vende "com seus altos e baixos". As celas tinham banheiro, cozinha e uma salinha, além do

3. Josefina Muriel, *Conventos de monjas de la Nueva España,* México, 1946.

quarto de dormir. Outras eram maiores. Na verdade, os conventos eram pequenas cidades e as celas apartamentos ou até mesmo casinhas construídas nos vastos pátios. "Cada uma das grandes celas abrigava uma religiosa, a menina ou meninas confiadas ao seu cuidado, as empregadas a seu serviço e as favorecidas." Esta última categoria *me laisse rêveur.*

Embora as regras exigissem a vida em comum, "cada freira levava uma vida separada (...) como lugares-comuns existiam só aqueles necessários para a prática das orações, disciplinas, questões administrativas e a sala de trabalho". Em geral, as celas estavam equipadas com uma pequena cozinha, de modo que a maioria dos conventos nunca ou quase nunca obedeceu à regra de fazer as refeições em grupo. Também não se obedecia à regra de trabalho coletivo numa dependência do convento. Essa situação durou até fins do século XVIII e quando houve tentativas de mudá-la, muitas freiras protestaram. As conceicionistas alegaram que suas constituições não as obrigavam a comer na mesma sala (...) e não houve mais remédio a não ser dispensá-las da vida em comum".[4] Apesar do voto geral de pobreza, em muitos conventos as freiras podiam receber aluguéis, possuir bens e jóias e realizar, por meio de intermediários, muitas atividades econômicas. O relaxamento do voto de pobreza estendia-se às roupas. No convento de Jesús María (Imaculada Conceição), as freiras usavam, no final do século XVII, pulseiras de azeviche, anéis, toucas e escapulários. As jerônimas vestiam-se como as conceicionistas. Os retratos de sóror Juana não evocam os rigores e austeridades da vida ascética, mas a elegância da sociedade aristocrática — o bom gosto como estilo de vida religiosa.

Os conventos eram pequenas repúblicas, embora sujeitas a uma autoridade exterior. As jerônimas dependiam do arcebispo e a prioresa tinha que pedir sua permissão para realizar atos como a venda de uma cela a sóror Juana. Também foi preciso a permissão do arcebispo para que a poeta pudesse investir dois mil pesos de ouro em sítios do convento. Nos dois casos tratava-

4. Josefina Muriel, *op. cit.*

se de meras formalidades; em geral, as autoridades concediam automaticamente as autorizações solicitadas. Os conventos, no essencial, regiam a si próprios e só diante de situações extremas intervinham as autoridades superiores. A autonomia dos conventos — nunca total, claro — era ainda maior em virtude da pluralidade de jurisdições e potestades. Se uma autoridade proibisse alguma coisa, sempre havia o recurso de buscar amparo na jurisdisção de outra autoridade. Mais de uma vez houve conflitos entre os conventos e as autoridades de que eles dependiam; para eliminar esses litígios — intermináveis, custosos e complicados — era preciso acudir a Madri ou Roma. A relação entre os conventos e a autoridade de que dependiam era sempre tensa; é verdade que isso nem sempre degenerava em conflito, mas, invariavelmente, para resolver o problema, os conventos procuravam, na discórdia, o apoio de um terceiro: o vice-rei, outro príncipe da Igreja, intermediários influentes na corte espanhola ou no Vaticano. Como veremos mais adiante, o convento de San Jerónimo não se livrou dessas tensões durante o arcebispado de Aguiar y Seijas.

As freiras escolhiam a cada três anos, por votação secreta, as autoridades e dignitários. A autoridade máxima era a prioresa ou a abadessa, assistida por uma vigária, uma ou várias professoras de noviças, uma porteira mais velha, duas ou mais 'corretoras' (vigilantes), uma procuradora (economista), algumas 'definidoras' que resolviam os casos duvidosos, uma contadora (tesoureira), uma arquivista e, em alguns conventos, uma bibliotecária. Os cargos eram rotativos, mas havia reeleição. Sóror Juana foi arquivista e contadora. Parece que chegou a distinguir-se no segundo cargo. Nele ficou nove anos, pois foi reeleita duas vezes. A eleição das abadessas despertava, como é natural, paixões entre as partidárias das diferentes candidatas. Nos conventos havia uma vida política feita de rebeliões, querelas, intrigas, coalizões, represálias. Com freqüência, as freiras queixavam-se ao arcebispo e outras autoridades eclesiásticas da tirania desta ou daquela abadessa. Em 1701, diz Josefina Muriel, "houve um motim de freiras no convento da Imaculada Conceição contra a abadessa, a quem queriam matar". A violência física não era nada estranha;

além dos castigos e atentados corporais, houve o caso de uma freira assassinada por suas companheiras.

Outro voto pouco respeitado: o da clausura. As freiras não saíam, mas recebiam visitas. É sabido que entravam nos conventos não só a vice-rainha e suas damas como o vice-rei e seus familiares. Também freqüentavam os conventos muitos pregadores, teólogos e outras figuras distintas, clérigos e seculares. Havia muitas funções religiosas; uma vez terminadas, os assistentes visitavam as freiras nos locutórios. Assim se formavam grandes tertúlias. Havia também festas não-religiosas — cantos, bailes e pequenas representações teatrais — celebradas nos pátios dos conventos e geralmente a cargo das meninas que estudavam com as freiras. O público desses espetáculos era composto não só de clérigos como de damas e senhores da corte. Não se limitavam às festas e cerimônias as ocasiões para verem e se relacionarem com os visitantes. Vamos voltar a Gage:

> É comum que os frades visitem suas devotas freiras e passem o dia inteiro com elas, ouvindo sua música e saboreando seus doces e guloseimas. Para esse objetivo os conventos têm muitas câmaras chamadas locutórios, com grades de madeira colocadas entre as freiras e seus visitantes, e nessas câmaras há mesas para o jantar dos frades; e enquanto eles comem, as freiras os distraem com suas vozes.

A descrição de Gage pode parecer fantástica, mas tanto Irving A. Leonard como Artemio de Valle-Arizpe contam que o frei García Guerra, arcebispo do México, era um assíduo visitante do Real Convento de Jesús María. O objeto das visitas de Sua Ilustríssima eram duas freiras, professoras nas artes da música e da culinária. Frei García se deleitava ouvindo seus cantos populares e saboreando seus 'petiscos'.[5]

As freiras recebiam seus visitantes sem o véu, embora estivessem expressamente proibidas de apresentar-se diante de estra-

5. Artemio de Valle-Arizpe, *El Palacio Nacional de México*, México, 1936. Irving A. Leonard, *Baroque times in Old Mexico*, 1959. (Existe uma edição do FCE: *La época barroca en el México colonial.*)

nhos com o rosto descoberto. Também pouco se observava, de forma estrita, a separação por meio das grades de madeira, e às vezes as freiras compartilhavam a mesma sala com as visitas. Um curioso e amplo costume: assim como existem hoje os que se entusiasmam com as comediantes, as cantoras, as bailarinas ou as campeãs de tênis, havia os que cortejavam as freiras. O costume vinha da Idade Média, segundo testemunham tantos poemas, canções e crônicas licenciosas. Na Nova Espanha estendeu-se e alcançou tais proporções que quando o severo Aguiar y Seijas foi nomeado arcebispo, uma de suas primeiras medidas foi combater essa prática. Antonio de Robles anota com impassibilidade em seu *Diario de sucesos notables*: "Cinco de janeiro de 1682. Notificação às freiras da Imaculada Conceição e do San Jerónimo: não tenham nem consintam devotos nas grades e portarias".

A outra face da licenciosidade é o ascetismo. Como em todas as civilizações, a sexualidade e a morte entraram em combate na Nova Espanha do século XVII. Seu combate foi um abraço, com freqüência mortal. O diálogo entre os dois signos que nos definem e nos (in)determinam — quer dizer, nos fazem homens, criaturas imprevisíveis —, o signo *corpo* e o signo *não-corpo,* assumiu na Idade Barroca uma forma suntuosa e encarniçada, voluptuosa e cruel. O asceta delirava como um amante, o amante se mortificava como um asceta. Se os conventos da Nova Espanha não deram grandes místicos nem grandes teólogos, foram, por outro lado, pródigos em penitentes e flagelantes. As freiras novo-hispânicas sobressaíram na arte requintada da confeitaria e na não menos requintada arte de martirizar a si próprias e às suas irmãs. Sigüenza y Góngora escreveu a crônica do convento da Imaculada Conceição e nela relata muitos casos em que as práticas ascéticas se tingem literalmente de sangue e outros humores menos nobres. Os relatos de Sigüenza y Góngora parecem, às vezes, capítulos desconhecidos de *Justine ou as desgraças da virtude.* Uma dessas histórias pode ser lida como uma antecipada confirmação do paradoxo de Oscar Wilde sobre a arte. Conta Sigüenza que a freira Antonia de Santa Clara pediu à abadessa e suas irmãs que lhe marcassem o rosto com a seguinte inscrição: *Escrava do Santíssimo Sacramento;* como não

se lembrar de que Lisarda, a heroína da comédia de Mira de Amescua, leva na testa, escrito com ferro em brasa: *Escrava do demônio*? A vida imita a arte, mas escolhe a forma de oposição simétrica. Pfandl recolhe, encantado, esses exemplos e deles se serve para recalcar sua imagem de uma Juana Inés sujeita a um sombrio delírio sexual e atormentada por obsessivas visões de autocastração.

Sigüenza y Góngora relata também muitos milagres e prodígios. Por exemplo, uma freira cai do segundo andar enquanto cuida de uma doente mas, ao cair, encomenda a alma a São José e antes de tocar o solo, como se fosse um bumerangue humano, se eleva e volta ao seu lugar original. Pfandl comenta que Sigüenza y Góngora — cosmógrafo, matemático, leitor de Descartes e de Gassendi —, longe de colocar em dúvida esses milagres e de censurar as mortificações e penitências a que se submetiam as pobres freiras, acha que se trata de "coisas muito santas". E acrescenta: "Sóror Juana reza e trabalha nesse ambiente; como Sigüenza, ela é uma inteligência que está à frente de seu século, mas também, como Sigüenza, teria dito: "*São coisas muito santas*". Na verdade é impossível saber o que *realmente* pensava Sigüenza. Seja como for, Pfandl se esquece do Santo Ofício, o que é esquecer demais: Sigüenza não podia, sem grave perigo, reprovar as flagelações das freiras e pôr em dúvida seus milagres. Mais tarde adotou uma atitude parecida diante dos prodígios e mortificações de Aguiar y Seijas. Quanto a sóror Juana, o assombroso, de fato, é que, vivendo nesse ambiente, não perdesse o tino e mantivesse sempre uma distância entre seu entendimento racional e as turvas seduções do ascetismo, a milagraria e a falsa mística. Sóror Juana foi "humana, demasiado humana", não no sentido trágico de Nietzsche, mas em sua decisão de não querer ser nem santa nem diaba. Nunca renunciou à razão, embora, no final de sua vida, tenham-na obrigado a renunciar às letras. Se não se deixou seduzir pela santidade, muito menos sentiu a vertigem da perdição. Melhor dizendo, como todos os seres superiores, sofreu as duas tentações, a da elevação e a da queda, mas resistiu. Não quis ser mais do que era — uma consciência lúcida.

*

O convento de Santa Paula da Ordem de San Jerónimo foi fundado em 1586.[6] Começou como uma extensão das conceicionistas, já que a fundadora, Isabel de Guevara, era uma freira que vinha do Real Convento da Imaculada Conceição. O novo convento foi destinado, desde o princípio, às *criollas*. O edifício era grande, sólido, severo e sem muita distinção arquitetônica. Por outro lado, era um dos maiores da cidade, pois tinha quinze mil varas quadradas. O historiador Francisco de la Maza, a quem devemos vários estudos perspicazes sobre sóror Juana e seu tempo, diz:

> As freiras do San Jerónimo seguiam a regra conventual do San Agustín sem que por isso se possa chamá-las, com propriedade, de agostinhas. Usavam hábitos parecidos com os de suas fundadoras, as conceicionistas. A túnica era branca, com amplíssimas mangas terminadas em ponta; a touca também era branca e o véu e o escapulário eram negros... Em cima do escapulário, sobre o peito, usavam um pequeno escudo de metal ou pergaminho pintado com alguma cena religiosa... Na cintura apertavam a negra correia da ordem de San Agustín e um enorme rosário se desprendia do pescoço, flutuando sobre os joelhos.[7]

Acrescento que as jerônimas também levavam pulseiras de azeviche, anéis e os hábitos ondulados, imitando as conceicionistas. As cenas pintadas nos escudinhos a que se refere De la Maza, como mostram os retratos de sóror Juana, são decididamente maneiristas: estilização que beira a afetação e uma indefinível sensualidade ao mesmo tempo açucarada e mórbida. No retrato de Juan de Miranda, o mais antigo que temos de sóror Juana, ela acaricia com a mão esquerda, como se fosse um colar,

---

6. Josefina Muriel, na obra citada, diz: "Ao se inaugurar o convento, não lhe foi dado o nome de Sao Jerônimo, mas de Santa Paula em honra àquela santa matrona que deu sua casa ao santo para que nela edificasse um templo..." Contudo, o nome mais usado foi o dele.
7. Francisco de la Maza, "El convento de sor Juana", *Divulgación Histórica*, vol. II, nº 5, México, 1941.

as contas do rosário descomunal, num gesto mais galante que devoto. Nesse retrato, como no *concetto* poético e na moral da época, triunfa o princípio maneirista da conjunção dos opostos.

As freiras do San Jerónimo, à semelhança da maioria dos conventos da Nova Espanha, levavam 'vida particular', ou seja, não observavam a regra da vida em comum: cada uma vivia na sua cela e nela cozinhava, comia, trabalhava, rezava e recebia as visitas das outras freiras. Junto ao convento havia um colégio de meninas. Muitas viviam no convento, como internas, desde os sete anos até o término de sua educação. O colégio era famoso por suas aulas de música, dança e teatro. Desde que ingressou na vida religiosa, sóror Juana participou das atividades teatrais e musicais do convento. Além dos vilancicos que escreveu, ela compôs muitas canções de loas e a letra de vários 'bailes e tons provinciais' de um festejo celebrado no San Jerónimo para homenagear os marqueses de la Laguna. Também começou a escrever — e o deixou inconcluso — um tratado de música, *El caracol*, hoje perdido. Não era, segundo todos os indícios e pelo que ela própria conta num poema epistolar dirigido ao conde de Paredes, mais que uma adaptação, para uso do colégio, do tratado de música de Pedro Cerone *El melopeo y maestro*. E o voto de clausura? A regra do Santa Paula era tão branda como a do Conceição: os vice-reis e seus acompanhantes visitavam com freqüência o convento e as freiras recebiam seus visitantes no locutório e também na sacristia, com o rosto descoberto. Discutiam-se, compunham-se e recitavam-se poemas, decifravam-se jogos de adivinhação e enigmas, cantavam-se e tocavam-se músicas profanas.

Ao contrário do convento da Imaculada Conceição, que teve seu cronista em Sigüenza y Góngora, o de Santa Paula não teve historiador nem é provável que algum dia venha a ter um. Como os outros conventos e mosteiros da Nova Espanha, o das jerônimas possuía arquivos muito completos; por muitas gerações, as freiras haviam conseguido reunir uma documentação suficiente para que, algum dia, se pudesse escrever a crônica de sua casa. Também tinham uma biblioteca que, provavelmente, era valiosa. As guerras civis do século XIX e as leis da época do presidente Benito Juárez contra as ordens religiosas, por volta de

1859, dispersaram os arquivos e as bibliotecas dos conventos mexicanos. Para termos uma idéia do que significa essa dispersão, basta nos lembrarmos de que essas bibliotecas e arquivos eram os mais ricos da Nova Espanha. A Reforma liberal imposta por Juárez e seus partidários destruiu uma parte preciosa da história do México; contribuiu, assim, decisivamente, no processo de automutilação que nos transformou num povo sem memória. O que não se perdeu acabou saindo do país e agora faz parte das coleções das bibliotecas e arquivos americanos. Os papéis do San Jerónimo não escaparam à sorte geral. Muitos desapareceram, foram comprados por bibliotecas e eruditos estrangeiros — Dorothy Schons comprou o *Libro de profesiones* — e outros ficaram no México. Entre esses últimos estão as *Reglas y constituciones que por autoridad apostólica deben observar las religiosas del máximo doctor San Jerónimo, en esta ciudad de México* (1702). Por essas regras podemos imaginar o que era a vida diária no convento de sóror Juana, desde que não nos esqueçamos de que muitas dessas disposições, especialmente as relativas à vida em comum e à incomunicabilidade com o exterior, não eram observadas.

As atividades começavam às seis da manhã com as rezas da 'prima'. Em seguida, havia a missa, que era obrigatória e se ouvia no coro. Às oito, o café: pão, ovos, leite, manteiga. Às nove, as rezas da 'terça'. Depois, os trabalhos em comum na 'sala de trabalho' e dos quais nenhuma freira podia eximir-se sem permissão da superiora. Esta é uma das disposições que não se cumpriam. As freiras faziam seus trabalhos em suas celas, sozinhas ou em pequenos grupos. Em nenhuma passagem de sua carta ao bispo de Puebla, sóror Juana insinua que alguma vez tivesse participado desses trabalhos comuns que dispunham as regras. Ao meio-dia, as rezas da 'sexta' e, em seguida, o almoço. Outra vez, contra o que dispunham as regras, o almoço se fazia nas celas. Comiam carne, menos às quartas-feiras. Às três da tarde, havia a 'nona' e, terminadas as rezas, diz Franciso de la Maza, "com certeza descansavam".[8] Ao cair da tarde, comiam um lanche de

8. Francisco de la Maza, "La vida conventual de sor Juana", *Divulgación Histórica*, vol. IV, nº 12, México, 1943.

conservas e frutas. Às sete, no coro, havia as 'vísperas'; depois vinha o jantar, a recreação, as rezas das 'completas'... e a hora de dormir. As 'matinas e laudas' interrompiam o sono. As regras especificam que as camas deveriam ter colchões e travesseiros, mas não lençóis, e que as freiras deveriam dormir com "*sayuela** justa e escapulário pequeno, e com o veú". É impossível saber se essas disposições se cumpriam ou não. Eu me inclino para a segunda hipótese. Eram observados os jejuns da Igreja e às sextas-feiras havia o '*capítulo*', durante o qual eram tratados os assuntos do dia, examinadas as faltas cometidas e impostas as penitências. De la Maza indica que os castigos iam da reza de um pai-nosso à prisão perpétua dentro do convento. Esclareço que as penas em geral eram leves. As sextas-feiras eram dedicadas também à confissão. As comunhões não eram obrigatórias, só nas grandes festas de fim de ano.

A primeira coisa que surpreende é a monotonia desse regime. Com esse tipo de vida, não é extraordinário o fato de algumas freiras se abandonarem a piedosas e cruéis excentricidades, mas de não terem enlouquecido. Para certas naturezas pouco resistentes, o tédio e as longas horas de ócio fomentavam delírios mórbidos, visões fantasmagóricas, e não poucas vezes pesar e horror por suas irmãs e por elas próprias.

Para a maioria das freiras a vida conventual era terreno propício às fofocas, intrigas e conjurações — todas as variedades da paixão *cabalista*, como chamava Fourier a esse amor pelo poder que nos leva a formar camarilhas e bandos. "Essa paixão", diz o grande utopista, "é um entusiasmo calculador". A união de cálculo e ambição é o veneno secreto que, conjuntamente, anima e corrompe a vida das associações fechadas — a Corte, a Igreja, a Milícia, a Universidade, o Partido, a Academia. A paixão cabalista, aliança de ambição e inveja, sobretudo em sua forma vulgar, a politicagem, busca, para se satisfazer, a cumplicidade dos demais. O preço é alto: para se servir dos outros, o ambicioso não tem mais remédio a não ser servi-los. Sóror Juana queixou-se muito das intrigas e invejas de suas irmãs; é quase certo,

---

* A *sayuela* era uma camisola de estamenha (N. do T.).

além disso, que sua renúncia às letras tenha sido o resultado de uma cabala clerical contra ela. Mas, como veremos mais adiante, ela também dominou essa arte feita de talento, dissimulação, paciência e sangue-frio. Sobreviveu a mais de vinte anos de vida conventual e intrigas eclesiásticas e palacianas, não só graças às suas qualidades morais e intelectuais, como por sua habilidade. Suas relações com o palácio vice-reinal revelam um tino político nada comum. Como as outras mulheres de sua família, Juana Inés tinha uma natureza elástica e flexível, teimosa e sinuosa, deferente mas obstinada.

Embora as religiosas do San Jerónimo levassem 'vida particular', as freiras, além de suas obrigatórias reuniões durante os atos diários da liturgia — a missa e as rezas das sete horas canônicas — se viam continuamente umas às outras em suas celas. Sóror Juana alude a essas visitas e tertúlias, qualifica-as de 'chateações' e dá vários exemplos para provar isso:

> como estar eu lendo em minha cela e a da cela vizinha querer tocar e cantar; estar eu estudando e duas empregadas brigarem e me tornarem juiz de sua discussão; estar eu escrevendo e vir uma amiga me visitar, me prejudicando com toda a boa vontade, quando não só é preciso aceitar o estorvo como ficar agradecida pelo prejuízo. E isso continuamente...

O voto de pobreza tampouco era observado. Já disse que as freiras possuíam jóias e outros bens, investiam dinheiro com juros e realizavam operações lucrativas. A proibição de dar e receber presentes era expressa, mas sóror Juana ganhou muitos, alguns muito valiosos, e ela também fazia obséquios às suas amizades, sobretudo às vice-rainhas. Não é impossível que o próprio convento, interessado como estava em manter boas relações com o palácio vice-reinal, cobrisse os gastos que ocasionavam esses presentes.

À luz dessa suscinta descrição não tem sentido perguntar se Juana Inés cumpriu ou não seus deveres religiosos. A regra era suave e as infrações numerosas e gerais. Juana não foi uma exceção: foi uma freira que não se distinguiu nem pelo fervor nem pelo rigor. Também não faltou gravemente contra a Igreja: esse estado meio apático não significava relaxamento. Juana Inés con-

servou quase sempre a lucidez mental e o equilíbrio psíquico; manteve-se eqüidistante das deploráveis licenciosidades e facilidades da maioria de suas irmãs e as das não menos deploráveis mortificações, excentricidades e crueldades das outras. Com isso não quero dizer que tenha sido uma 'mulher comum': não existem mulheres nem homens comuns, essa palavra não significa nada. Foi uma mulher que se mexeu com desenvoltura, às vezes com elegância, em um terreno perigoso e minado. Deve-se acrescentar que quase nunca, enquanto caminhava entre abismos e desfiladeiros, abandonou seu sorriso.

Como quase todos os conventos da Nova Espanha, o de Santa Paula era um edifício retangular de dois andares, construído ao redor de um vasto pátio. Mas a ação conjunta dos anos, as necessidades e a fantasia das freiras haviam transformado a simplicidade geométrica de seu traço num labirinto. Os espaços livres estavam ocupados por pequenas e caprichosas construções em vários níveis, galerias, toldos, passadiços, pequenos sótãos, fontezinhas. Os trabalhos de reconstrução em curso nessa ocasião descobriram que os dois andares que geralmente compunham uma cela — essa palavra é singularmente inapropriada para designar esses alojamentos — estavam unidos por uma escadinha interior. Um detalhe curioso: a maioria das celas tinha banheira e braseiros para ferver a água do banho, prova de que as freiras lavavam seus corpos com o mesmo afinco com que suas empregadas esfregavam o chão e puliam os objetos rituais. No convento viviam umas cinqüenta religiosas; além delas, as 'meninas', as 'recolhidas', as 'doadas', as empregadas, as escravas, mais de duzentas mulheres. Cada freira arrumava sua cela conforme seu gosto e de acordo com seus recursos. A de sóror Juana, a julgar pelos retratos, era elegante, sem exageros. Segundo uma tradição transmitida pelas freiras do San Jerónimo, e não há motivo para duvidar disso, sua cela estava no ângulo sudeste do claustro, na esquina das ruas Monserrate e Verde.[9] O quarto do andar

9. Hoje ruas Isabel la Católica e Izazaga, no chamado centro histórico da Cidade do México. *Cf.* o citado artigo de Francisco de la Maza, "El convento de sor Juana".

de cima tinha uma ampla janela, de forma que de sua cela podia ver o vale do México e, nos dias claros e limpos, que eram então a maioria, os dois vulcões de sua infância.

Nas celas não só se alojavam as freiras como as 'meninas' confiadas aos seus cuidados e as empregadas. Também aqui sóror Juana não foi nenhuma exceção. Durante os primeiros anos de vida conventual foi acompanhada por sua escrava, uma jovem mulata quatro anos mais jovem, Juana de San José, que a mãe lhe doara ao fazer os votos. Viveu com ela uns dez anos; em 1683 a vendeu, a ela e seu filho de peito, por duzentos e cinqüenta pesos de ouro à sua irmã Josefa. Provavelmente também viveram com sóror Juana, por uma temporada, em 1673, suas duas meias-irmãs, Antonia e Inés; e mais tarde, até fazer os votos, sua sobrinha e protegida Isabel María de San José. Não se sabe se teve outras empregadas ou escravas. Eu me inclino pela resposta afirmativa: com o passar dos anos sua situação financeira foi ficando melhor, apesar de que numa certa ocasião declarou que era "uma freira pobre". Quis, sem dúvida, pelas razões que comentarei mais adiante, evitar maledicências.

É impossível reconstruir circunstancialmente a vida de sóror Juana durante seus primeiros anos como freira. Não é impossível, porém, conjeturar sobre o tipo de existência que levava. Já me referi às regras da ordem e à rotina diária que impunham, consistente sobretudo nas rezas em comum nas horas canônicas. Além dessa obrigação, as freiras tinham liberdade para se dedicar aos seus afazeres, suas devoções particulares ou às conversas com as irmãs. Havia muitas horas livres e sóror Juana dedicava parte delas para ler, estudar e escrever. Por confissão própria e fama geral sabemos que foi uma grande leitora. Em outra parte deste livro tratarei de me aprofundar no tema de suas leituras e quanto sua biblioteca foi disputada. Por agora, afirmo que essas leituras foram mais extensas e variadas do que profundas. Para 'estar a par' e preencher suas lacunas — como sempre ocorre com os autodidatas —, leu muitas obras enciclopédicas e outras que hoje chamaríamos de divulgação, assim como manuais e tratados de mitologia, filosofia, jurisprudência, história. Também escreveu muito. Além de sua obra literária, nada desprezível pela quanti-

dade e diversidade de assuntos, foi uma infatigável escritora de cartas. Tinha correspondentes na América e na Espanha. Um deles foi o padre Calleja. Numa linda elegia dedicada à sua memória — aparece sem nome de autor em *Fama,* mas sem dúvida é dele — relata-se a forma como sóror Juana se transformou em sua correspondente. Uma grande pescadora não de almas, mas de interlocutores:

> y por suerte un poema leyó mío,
> obra de años más leves que sutiles:
> aun de que ya llorosamente río;
> y me escribrió una carta en que me daba
> parabién del compuesto desvarío.
> Cualquiera juzga sabio al que lo alaba
> mas sin esta pasión cierto que hundía
> en discreción lo mismo que elevaba.
> Yo respondí, esperando cada día
> su respuesta, impaciente con la flota,
> crédulo que el agua la tullía.
> No vino vez, al fin, que con su nota
> no me trajese en consonantes finos
> oro mental de vena manirrota...*

A correspondência com Calleja começara, segundo ele mesmo diz, uns vinte anos atrás, ou seja, em 1680. Durante todo esse tempo Juana Inés escreveu tanto e com tal brilho que o jesuíta se confessou vencido:

---

* e por sorte um poema meu leu/obra de anos mais leves que sutis:/do qual ainda chorosamente rio;/e me escreveu uma carta na qual me parabenizava/pelo composto desvario./Qualquer um acha sábio a quem te elogia/mas sem esta paixão é certo que afundava/em discrição tanto quanto elevava./Eu respondi, esperando cada dia/sua resposta, impaciente com a frota,/crente de que a água a tolhia./Não houve uma vez, enfim, que com sua nota/me trouxesse em consoantes finas/ouro mental de veia manirrota... (N. do T.)

mas tan en vano fue querer seguilla
como si en pedregales lo intentara
buey despeado a suelta cervatilla.*

A avidez de sóror Juana pela comunicação escrita revela certo oportunismo, uma ânsia imoderada para conhecer e ser conhecida. Vaidade, sim, mas também solidão. Desabafo, asfixia: o convento era limitado para ela, o país também. Mais, o próprio mundo. Seus verdadeiros contemporâneos não estavam nem em Madri, nem em Lima, nem no México, mas naquela Europa de fins do século XVII que se preparava para inaugurar a era moderna e à qual a Espanha dera as costas... Estarão perdidos para sempre esses papéis, escritos com tanta paixão e ditados pela necessidade de ouvir e ser ouvida? Diante do desaparecimento da correspondência de sóror Juana, a melancolia que provoca invariavelmente o estudo do nosso passado se transforma em desespero. Dizem que a paixão que corrói os povos hispânicos é a inveja; pior e mais poderosa é a incúria, criadora dos nossos desertos.

Ler e escrever é conversar com os outros e com nós mesmos. Nos dois casos nosso interlocutor é um ausente — presente que nos fala sem língua e nos ouve sem orelhas. Sóror Juana diz isso com um desses tropos violentamente retorcidos que sua época amava: "Ouve-me com os olhos (...) ouve-me surdo, pois eu me queixo muda". Mas não conversava somente com os fantasmas que brotam dos livros ou da imaginação, mas com muita gente de carne e osso. O padre Oviedo conta, escandalizado, que, se ela deixava de escrever cartas, era porque estava no locutório conversando com seus visitantes. Sua amizade com Leonor Carreto não terminou ao fazer os votos; ao contrário, sabe-se que a vice-rainha e seu marido, o marquês de Mancera, "costumavam ir à capela para as orações de vésperas e depois, no locutório, costumavam conversar com sóror Juana".[10] Iam acompanhados de seus familiares e alguns cortesãos que haviam visita-

---

* mas tão em vão foi querer segui-la/como se em pedregais o tentasse/um boi despeado (N. do T.).

10. Juan Carlos Merlo no prólogo à sua antologia: *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras escogidas*, Barcelona, 1968.

do a jovem freira durante seus anos palacianos. Entre os visitantes se encontravam sobretudo clérigos e seculares apaixonados pelas letras. Um deles, Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, deixou-nos um testemunho. Castorena ainda era menino naqueles anos e sua menção se refere a um período posterior. Mas as reuniões de 1680 não devem ter sido muito diferentes das de 1670.

Castorena foi reitor da Universidade do México, catedrático das Escrituras, autor de sermões, bispo de Yucatán e editor do primeiro jornal mexicano, *La Gaceta de México* (1722). Foi grande amigo de sóror Juana, seu defensor numa hora amarga, e a ele devemos a edição do terceiro tomo de seus escritos: *Fama y obras póstumas* (1700). Castorena descreve assim aquelas reuniões no locutório:

> mais felizes (que seus leitores) fomos os que merecemos ser seus ouvintes: já silogizando conseqüências, arguia escolasticamente nas mais difíceis disputas; seja sobre diversos sermões, aditando com a maior delicadeza os discursos; fosse compondo versos de repente em diferentes idiomas e metros, a todos nos admirava e se adquiria a aclamação da mais rígida das tertúlias dos cortesãos...

O locutório transformara-se numa tertúlia e nela, como acontece com todas as tertúlias, se discutia e se filosofava, mas também se acendiam fogos e jogos artificiais, se improvisavam poemas e se murmurava um pouco: "*In various Talk th'instructive hours they past,/At every Word a Reputation dies*" ("Em várias conversas as horas instrutivas eles passam,/A cada Palavra uma Reputação morre").

Entre os freqüentadores dessas reuniões deve ter estado algumas vezes Manuel Fernández de Santa Cruz, que tanta e tão decisiva influência teria anos mais tarde na vida e no destino de sóror Juana. Fernández de Santa Cruz era natural de Palencia e foi canônico em Segóvia. Foi teólogo erudito, hábil administrador e político cauteloso (embora não lhe faltasse integridade, como demonstrou durante os tumultos de 1692). Nomeado bispo de Chiapas, chegou à Nova Espanha em 1673, mas já em

terras mexicanas foi nomeado bispo de Guadalajara. Foi amigo e protegido de frei Payo Enríquez de Rivera, naqueles anos arcebispo do México e depois vice-rei. Não há dúvida de que Juana Inés e Manuel Fernández de Santa Cruz foram bons amigos. No prefácio de sua edição da crítica de sóror Juana ao padre português Vieira, a chamada *Carta atenagórica* (1690), o bispo lembra que "há muitos anos lhe beijou as mãos" e desde então "vive apaixonado por sua alma, sem que esse amor tenha esfriado com a distância ou o tempo..." Fernández de Santa Cruz esteve várias vezes na Cidade do México enquanto foi bispo de Guadalajara; em 1675 foi consagrado pelo frei Payo e em 1676 promovido à cadeira episcopal de Puebla. O bispado de Puebla era o segundo da Nova Espanha e não poucas vezes seus bispos foram rivais dos arcebispos da Cidade do México.

A relação entre sóror Juana e Fernández de Santa Cruz deve ter sido muito estreita, como veremos na parte final deste livro, sem que essa familiaridade rompesse a ordem hierárquica: ele homem, ela mulher, ele príncipe da Igreja, ela sempre religiosa. O bispo lhe dá conselhos e ela lhe declara sua obediência. Ao mesmo tempo, o superior se sente fascinado pela discrição de sua subordinada e nela reconhece uma tácita e invisível superioridade. Sóror Juana deve ter tratado o prelado com muitos cuidados, pois um sobrinho seu, frei Miguel de Torres, era próximo à sua Ilustríssima e mais tarde seria seu biógrafo. Frei Miguel era filho de sua meio-irmã Inés e de José Miguel de Torres, secretário da Universidade. Não é impossível que a amizade de sóror Juana com Fernández de Santa Cruz tenha contribuído para a colocação de frei Miguel. Sabemos que em várias ocasiões ela valeu-se de suas influências para favorecer seus parentes. E não seria exagero supor que ela e Santa Cruz pertenciam a um círculo formado em torno da figura de frei Payo. Pouco a pouco se esboça uma rede de relações nas quais os interesses pessoais e de grupo não são menos determinantes que as afinidades intelectuais e estéticas. Voltarei a esse assunto quando me ocupar do enredo da *Carta atenagórica.*

Sóror Juana alude várias vezes à fragilidade de sua saúde. Sabemos que pelo menos numa ocasião ficou gravemente doen-

te. Foi durante seus primeiros anos conventuais, por volta de 1671 ou 1672. A doença foi o tifo. Devemos a esse padecimento de Juana dois poemas — um soneto dedicado a Laura (Leonor Carreto) e uma epístola em forma de romance dirigido a frei Payo Enríquez de Rivera.[11] Ignoro as razões pelas quais Méndez Plancarte afirma que o soneto foi escrito em 1668 e se refere a esses "danos na saúde" a que Oviedo atribui para que deixasse o convento de San José de las Carmelitas Descalzas. Talvez quisesse estabelecer melhor o que dizia o biógrafo Núñez de Miranda e eliminar assim a suposição mais serena e verossímil: que Juana Inés deixou o convento porque se surpreendeu com a severidade da regra carmelita. Mesmo que Oviedo tivesse dito a verdade, a data de 1668 é arbitrária, pois o jesuíta descreve alguns transtornos de saúde, na verdade um pouco vagos, enquanto o soneto fala precisamente de uma doença mortal. O tema do soneto é o mesmo que o do romance: a experiência da morte. E tem mais, sóror Juana usa a mesma metáfora no soneto e no romance; em ambos, as Parcas aparecem e, com elas, as tesouras. Diz o soneto:

Para cortar el hilo que no hiló,
la tijera mortal aberta vi.*

E o romance:

De aquella fatal tijera,
sonaban a mis oídos,
opuestamente hermanados,
los inexorables filos.**

Se o tema dos dois poemas é o mesmo, isso não se dá com o tratamento. O soneto é um exercício de erotismo conceitual e

11. Romance 11 e soneto 186.

* Para cortar o fio que não costurou,/A tesoura mortal aberta vi (N. do T.).

** Daquela fatal tesoura,/soavam em meus ouvidos,/opostamente irmanados,/os inexoráveis fios (N. do T.).

o romance um exemplo da poesia epistolar do século XVII, na qual se misturam o burlesco com o grave e a erudição com a fantasia. Ambos são mostras dos estilos da época. No soneto, a experiência real da morte serve a sóror Juana para construir, por meio de engenhosas antíteses e paralelismos, a inevitável 'surpresa' final. Mestria que fica nisso, mestria; não a paixão, mas, como diz o título, *discreteo* (discrição): a morte apodera-se da vida de sóror Juana, porém, no momento em que vai levá-la, percebe que essa vida não é a sua, mas a de Laura. A morte fecha suas tesouras e retrocede:

> Ella, corrida, al punto se apartó,
> y dejóme morir sólo por ti.*

Soneto notável pela perfeição de sua feitura e pelas rimas agudas, pouco usadas na poesia séria do século XVII. Pena que duas experiências que ela sentiu profundamente — a amizade amorosa por Laura e o temor da morte — se tenham transformado num pequeno objeto verbal movido não pelo verdadeiro espírito poético, mas por um mecanismo retórico.

O romance é uma petição a frei Payo para que lhe administre o sacramento da confirmação. Essa súplica lhe dá oportunidade para contar, em termos jocosos, sua doença e os delírios que a febre provocara em sua mente. Uma experiência que, para uma imaginação moderna, teria dado motivo para uma exploração psíquica e uma descrição realista, mas que para sóror Juana serve como um pretexto para citar Ovídio e Virgílio, Cloto e Átropo, Sísifo e Tântalo, os rios Letes e Estige. Seu inferno é livresco. Ainda bem que também seja brincalhão. Na segunda parte do romance, menos bem-humorada, sóror Juana lembra que é freira e cristã, estremece diante do perigo passado e, embora não se julgue merecedora do inferno, olha com apreensão "do Purgatório/o duro designado lugar". A partir dessas linhas o romance passa a ser uma exposição da doutrina cristã e culmina, previsivelmente, num elogio a frei Payo, "príncipe ilustre, a

---

* Ela, correndo, foi embora,/e deixou-me morrer só por ti (N. do T.).

quem sua fantasia vê, no auge da glória, já papa, apoiado no cajado pontifical". A adulação cortesã é uma nota que reaparece uma e outra vez em seus poemas.

Os dois poemas são impessoais. E assim o são de uma maneira paradoxal. O elemento biográfico, o 'vivido', é o núcleo de ambos os poemas; ao mesmo tempo, esse elemento tem sido neutralizado ao se expressar em formas arquetípicas: os conceitos, as antíteses, a erudição latina, a teologia cristã, as fórmulas cortesãs. Na écloga *Amarilis*, relato autobiográfico, Lope de Vega nos conta seus amores novelescos com Marta de Nevares, mas todas as suas confissões aparecem transfiguradas — com freqüência estereotipadas — nos moldes da poesia pastoril. No século barroco, para ser reconhecida, a experiência individual tinha que se adaptar aos arquétipos concebidos pela filosofia e pela retórica. As notas particulares e únicas de cada experiência evaporavam-se em favor do genérico, do abstrato e do universal. A experiência vivida deixava de ser alguma coisa intransferível para transformar-se numa variedade mais — um exemplar — de uma tipologia vital e moral. No soneto de sóror Juana, a morte real muda em figura de linguagem e transforma-se num dos termos de um *concetto* erótico; no romance, a mesma experiência se transforma em erudição e poesia burlesca.

Soneto e romance são dois exercícios de uma discípula inteligentíssima, capaz de rivalizar com seus mestres, mas que não vai além deles. O soneto lembra os jogos conceituais de Lope de Vega; o romance, embora menos ousado, os claro-escuros violentos de Quevedo. Os nomes desses dois poetas indicam, mais que uma influência precisa, dois extremos — são os limites entre os quais Juana se movimenta. Não segue este ou aquele; às vezes se aproxima de Góngora, outras, de Calderón, outras, de Polo de Medina e outras mais, segundo observou Méndez Plancate, de poetas hoje em dia esquecidos como Anastasio Pantaleón de Ribera. Com gosto refinado e inegável sentido de proporção, recolhe o estilo, os estilos, de sua época. Enfatizo as palavras *gosto e proporção* porque essas duas qualidades estão presentes em sua obra desde o princípio. Sua sensibilidade foi aguda e equilibrada, inteligente e lúcida. Uma finíssima balança de precisão que

deu sempre o justo peso das palavras, seu sentido e as sombras do sentido.

Em 1673 foi designado um novo vice-rei, don Pedro Nuño Colón de Portugal, duque de Veragua. Os marqueses de Mancera deixaram o palácio vice-reinal, mas não voltaram imediatamente à Espanha, vivendo, como conta Antonio de Robles em seu *Diario*, ainda mais seis meses na cidade, alojados na casa do conde de Santiago. A mudança não deve ter surpreendido sóror Juana: afinal os vice-reis permaneciam pouco em seu cargo e o marquês de Mancera já cumprira até demais o período habitual. Em seu foro íntimo, ela provavelmente alegrou-se de ter tomado a tempo a decisão de adotar o hábito — aonde teria ido se tivesse que deixar o palácio assim que o fizessem seus protetores? Talvez não tivesse sequer o recurso de recorrer aos Mata, caso estivessem dispostos a lhe abrir de novo as portas de sua casa. Don Juan de Mata, além disso, morreu naquela época e sua viúva, María Ramírez, tia de Juana, um pouco depois, em 1680.

O duque de Veragua obtivera o vice-reinado de uma maneira que mesmo naquela época, quando se costumava vender empregos e favores, causou certo escândalo. Para cobrir certos cargos altos, como os de vice-rei, o Conselho de Estado e o de Castela apresentavam ao rei uma lista tríplice. Ao primeiro ministro Valenzuela, o *Duende,* fértil em expedientes, ocorreu um remédio para aliviar o erário público do doente: negociar a designação dos postos com o melhor candidato dentro de cada lista tríplice. Mas antes de aplicar a medida, para tranqüilizar os escrúpulos da rainha e de sua própria gente, decidiu consultar os teólogos sobre a legitimidade desse recurso. Os teólogos aprovaram a idéia e assim don Pedro Nuño de Portugal, mediante o desembolso de cinqüenta mil ducados, foi nomeado vice-rei da Nova Espanha. O duque de Veragua chegou à Cidade do México em 16 de novembro de 1673 e fez sua entrada solene em 8 de dezembro. Quatro dias depois, inesperadamente, morreu. A consternação foi maior quando se soube que morrera sem receber os sacramentos. Assim, o pobre duque não pôde 'se ressarcir' da enorme soma que aplicara. Sóror Juana escreveu três sonetos fúnebres: categóricos, escultóricos, um autêntico mausoléu bar-

roco (190, 191 e 192). Sonetos perfeitos, não como um rito religioso, mas como uma cerimônia cortesã. Sonetos vazios. Contudo, cada um deles contém versos felizes que mostram os poderes e recursos da retórica barroca. Destaco este verso do segundo soneto: "*llegaste aplauso, ejemplo feneciste...*" ("chegaste aplauso, exemplo feneceste...") e no terceiro: "*en las piedras verás el* Aquí yace*;/mas en los corazones,* Aquí vive" ("nas pedras verás o *Aqui jaz*, mas nos corações *Aqui vive*").

Os marqueses de Mancera deixaram a Cidade do México em 2 de abril de 1674 e no caminho a Veracruz, no povoado de Tepeaca, em 21 de abril, também de repente, morreu Leonor Carreto. Robles conta que, quando se exasperava com os pedintes palacianos, Juana lhes dizia: "Vão lá pedir à defunta no pelourinho de Tepeaca..."[12] O arcebispo oficiou nas exéquias pontificais na catedral e também houve orações pela saúde da alma de Leonor no San Jerónimo. Quais seriam os sentimentos de sóror Juana diante da morte de sua amiga e protetora? Escreveu três sonetos (187, 188 e 189), mas neles as emoções que deve ter sentido — perda, pesar e, talvez, despeito — aparecem purificadas pelo crivo, ao mesmo tempo ético e estético, da forma poética. Se tivéssemos à mão sua correspondência, talvez pudéssemos vislumbrar alguma coisa do que realmente sentiu diante da inesperada morte de Leonor Carreto. Sem dúvida se correspondeu com o viúvo marquês de Mancera — que sempre dela se lembrou, como já afirmei, com admiração e carinho — e nessas cartas os dois devem se ter referido aos anos em que Juana Inés viveu tão perto da vice-rainha. Embora os caminhos de sóror Juana e do marquês de Mancera tenham-se cruzado apenas durante uns poucos anos, talvez não seja desnecessário acrescentar que o marquês, quando voltou à Espanha, viu-se envolvido na queda da rainha Mariana, que o nomeara seu mordomo-mor e a quem acompanhou em seu desterro, em Toledo, enquanto

12. O pelourinho de Tepeaca (Puebla) não é uma simples coluna de pedra, mas uma torre oitavada, entre mourisca e gótica, construída no século XVI. Servia não só de pelourinho como torre de vigilância. (Manuel Toussaint, *Arquitectura colonial*, México, 1962.)

foi primeiro-ministro seu inimigo, don Juan da Áustria. Mancera foi mensageiro da rainha em várias missões difíceis, primeiro diante de don Juan, depois perto do duque de Medinaceli. Com a morte do primeiro, ele voltou a Madri e não demorou em ser nomeado conselheiro de Estado, cargo que ocupou até a morte. Participou de todas as intrigas da época e desempenhou um papel de certa importância na negociação, no final do reinado de Carlos II, sobre a sucessão do trono. O marquês viveu muitos anos e no curso de sua longa vida teve oportunidade de mudar de casaca várias vezes. Assim, depois de ter sido do 'partido austríaco' quase toda a sua vida, no último momento apoiou a candidatura do duque de Anjou (Felipe V). Don Antonio Sebastián de Toledo morreu em 1715, com cento e quatro anos de idade.[13]

Os três sonetos a Laura são de feitura não menos perfeita que os dedicados ao duque de Veragua, porém mais transparentes. Não são linguagem esculpida, mas linguagem que levanta arquiteturas aéreas. A alma e sua sombra: o corpo; a idéia e seu eco — a rima. Tampouco existe alguma coisa pessoal nesses sonetos; melhor dizendo, os sentimentos pessoais, submetidos a uma dupla tirania da estética barroca e do decoro, sofrem uma espécie de sublimação que, ao decantá-los, os congela. O primeiro soneto exalta a beleza corporal de sua amiga: "De la beldad de Laura enamorados/los cielos la robaron a su altura..." ("Da beleza de Laura apaixonados/os céus a roubaram para sua altura...") O segundo é valentemente platônico: "el alma inmortal, de su hermosa cárcel desatada" (el cuerpo), "sube a ser de luceros coronada" ("A alma imortal, de seu belo cárcere desatada" — o corpo —, "sobe para ser de estrelas coroada"). Sóror Juana não podia resistir à tentação da *pointe* e termina esse soneto com uma hipérbole levemente blasfema: a alma necessita de "todo o céu" para não sentir falta do corpo em que vivia. O terceiro soneto contém um quarteto que me encanta. Começa com uma confidência — Leonor influiu em sua poesia — e termina com uma imagem muito moderna, a do escritor que vê a si próprio escrevendo:

13. Duque de Maura, *op. cit.*

Muera mi lira infausta en que influiste
ecos, que lamentables te vocean,
y hasta estos rasgos mal formados sean
lágrimas negras de mi pluma triste.*

Frei Payo foi nomeado vice-rei e dessa forma reuniu em sua pessoa as duas potestades: o bastão e a bengala. Seu governo foi tranqüilo e medíocre, como devem ser, segundo Chuang Tseu, os bons governos: sem rebeliões nem opressões no interior, nem vitórias nem desastres no exterior. Suas relações com o Tribunal de Justiça foram pacíficas e assim também com a hierarquia eclesiástica. Não de forma gratuita Manuel Fernández de Santa Cruz, seu protegido e amigo, era bispo de Puebla, a rival da Cidade do México. Ao contrário de Aguiar y Seijas, não brigou com as ordens religiosas nem suas medidas provocaram mágoas ou rixas. Frei Payo percebeu que tinha que dar alguma satisfação às aspirações dos *criollos* — política que seguiu Fernández de Santa Cruz —, e sob seu governo ditou-se um decreto estabelecendo que a autoridade nos conventos e casas religiosas deveria ser alternada entre *criollos* e peninsulares. Assim, não é de estranhar que as relações entre o vice-arcebispo e o convento de San Jerónimo, um convento de *criollas*, tenham sido, a julgar por todos os indícios, muito cordiais e fluentes. Sóror Juana desfrutou da simpatia e até mesmo da proteção de frei Payo. Há um episódio que indica a benevolência com que o arcebispo-vice-rei via as atividades de Juana Inés e a defendia do ciúme e da inveja. Numa ocasião uma superiora queixou-se da altivez de sóror Juana — imputação talvez não de todo falsa, pois Oviedo veladamente lhe faz a mesma reprimenda — e a acusou de ter respondido uma observação sua nos seguintes termos descomedidos: "Cale a boca, madre, a senhora é boba". O arcebispo escreveu à margem da queixa: "Prove o contrário e se fará justiça..."

---

* Morra minha lira infausta em que influíste/ecos, que lamentosos te chamam,/ e até estes traços malformados sejam/lágrimas negras de minha pena triste (N. do T.).

A falta de documentos nos impede de ter uma idéia precisa do que foram os trabalhos e os dias de Juana Inés durante o vice-reinado de frei Payo. Ao morrer Leonor Carreto, Juana tinha vinte e seis anos e ao término do governo do arcebispo já completara trinta e um. O que fez durante todo esse tempo, quais foram suas idéias e preocupações? Quais suas descobertas e decepções? E seus conflitos? O que lia e com quem conversava? Sobretudo, o que escreveu? Apesar da falta de dados, sabemos alguma coisa: durante esses anos Juana Inés devorou muitos livros, como nos deixa ver a erudição que exibiu pouco depois, em 1860, ao escrever seu *Neptuno alegórico*. Por esse texto podemos reconstruir, até certo ponto, suas leituras. Tratarei o tema ao me ocupar do *Neptuno* e de sua biblioteca. Por outro lado, ficamos no escuro diante de seus escritos. Só podemos dar datas seguras, entre 1676 e 1679, a cinco vilancicos, uma *Loa a la concepción (Loa à concepção)*, e outra *A los años del rey (Aos anos do rei)* (Carlos II), um pequeno poema elogiando uma obra (qual?) de frei Payo, e nada mais. A essa exígua lista poderíamos acrescentar quatro vilancicos atribuíveis e, talvez, o romance epistolar felicitando seu padrinho, o capitão don Pedro Velázquez de la Cadena, por seu aniversário. É verossímil que pertençam a esse período outras composições, tanto religiosas, eróticas e filosóficas como satíricas e homenagens cortesãs. Penso, por exemplo, nos numerosos poemas de circunstâncias, mas quais?

É impossível tentar datar a produção poética de sóror Juana. Além da falta de documentos — originais perdidos de suas obras e também cópias manuscritas — seria vão acudir à crítica interna: não se pode notar uma evolução em seu estilo. Como Minerva, da cabeça de Júpiter, sua poesia nasceu certeira. Salvo dois ou três poemas que ainda revelam as vacilações do aprendiz talentoso — por exemplo, o soneto pela morte de Felipe IV (1666?), seu primeiro texto datado —, no resto a mestria é constante. Uns poemas são mais acertados que outros, alguns se ressentem de certa pressa e de outros defeitos, mas todos foram escritos por um poeta maduro, dono de seu estilo. Melhor dizendo, seus estilos. Teve vários — os predominantes em sua época — e em todos brilhou, como já afirmei, pelo seu

manejo do claro-escuro e pelo equilíbrio das proporções. A personalidade poética de sóror Juana não está nos elementos biográficos de seus poemas e tampouco em seu estilo, mas em sua estética. O pessoal e inconfundível não é aquilo que nos conta, mas a maneira como o faz. A originalidade de sua obra não devemos buscar em impossíveis confissões ou sequer em veladas confidências, mas na perfeição de uma forma. Dentro da universalidade dessa forma, o que a distingue é o acento, o *tom.*

Frei Payo deixou o governo da Nova Espanha em 7 de outubro de 1680. Foi vice-rei sete anos e treze permaneceu como arcebispo do México. Antes fora bispo da Guatemala, de forma que a parte mais significativa de sua carreira pertence à América. Na breve nota que a ele consagra Méndez Plancarte, ele destaca sua humildade: voltou ao seu convento del Risco depois de ter rejeitado o bispado de Cuenca e a presidência do Conselho das Índias. Para equilibrar um pouco o retrato, devo acrescentar que frei Payo aceitou a mercê real de uma renda anual de quatro mil ducados, a quarta parte de seu soldo de um vice-rei no século XVII (vinte mil ducados). A caixa do México pagou essa pensão. A soma é inferior às dádivas e benefícios que brindam hoje nossos governos a seus próceres. Os monarcas espanhóis eram menos dadivosos e perdulários com o tesouro público do que nossos presidentes. A pensão real era uma gota d´água no mar: frei Payo não só pertencia à mais alta nobreza (a casa dos duque de Alcalá) como sua família era uma das mais ricas da Espanha. Sua tia de sangue, a duquesa de Alcalá, era a mãe do duque de Medinaceli, nomeado precisamente nesses dias (1680) primeiro-ministro de Carlos II.

O novo vice-rei, don Tomás Antonio de la Cerda, marquês de la Laguna, também era primo de frei Payo, já que era irmão do duque de Medinaceli. Ele tinha quarenta e dois anos quando chegou ao México. Sua família, poderosa e influente, era uma das mais antigas da nobreza espanhola. Entre seus antepassados estavam Alfonso, o Sábio, e Luís, o Santo da França. Sua mulher, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condessa de Paredes de Nava, vinha de uma família não menos ilustre. Do lado paterno era ligada aos duques de Mantua, da família de San Luis

Gonzaga, enquanto do lado materno descendia dos Manrique, que haviam dado à Espanha uma sucessão de homens de Estado e grandes escritores: o chanceler López de Ayala, Fernán Pérez de Guzmán, o poeta Jorge Manrique, o almirante Hurtado de Mendoza, o marquês de Santillana, Gómez Manrique... A condessa de Paredes tinha trinta e um anos ao chegar ao México, quase a mesma idade de sóror Juana. Os marqueses de la Laguna viveram no México cerca de oito anos, desde novembro de 1680 até abril de 1688. Esse período foi o mais rico e pleno da vida de sóror Juana. Merece um tratamento à parte. Mas antes devo ocupar-me de uma de suas obras menos estudadas, o *Neptuno alegórico*, com a qual se inicia sua relação com os marqueses de la Laguna.

2. RITOS POLÍTICOS

O Império espanhol, seja qual for nosso juízo sobre sua significação histórica, foi uma construção política imponente. Se foram assombrosos o descobrimento e a conquista da América, não o foi menos a construção de uma complexa arquitetura social e administrativa que só se desagregou no início do século XIX. O Império teve que enfrentar dois obstáculos aparentemente insuperáveis: a heterogeneidade dos povos que o compunham e a enorme extensão de seu território. Quanto ao segundo, é preciso pensar, para termos uma idéia do realizado, nos limitados meios de comunicação de que dispunha o poder central antes da invenção da navegação a vapor. Os viajantes embarcavam em Cádiz e uns noventa dias depois, com escalas nas Canárias e nas Antilhas, chegavam à insalubre Veracruz. Não um destino, mas uma parada: aí começava a lenta subida ao planalto e suas cidades. Desde o desembarque, os viajantes enfrentavam a outra realidade que, junto com a extensão, caracterizava o Império: a diversidade das nações sob seu domínio.

O caminho que percorriam os novos vice-reis de Veracruz à Cidade do México era uma grande peregrinação ritual que pode ser vista como uma alegoria política. O historiador Ignacio Rubio Mañé diz que "já entrada a frota no seio mexicano, desde o estado contíguo a Veracruz, Campeche, se adiantava um navio para levar a notícia da chegada próxima do vice-rei. Nele ia um fidalgo com os papéis da nomeação".[1] No porto de Veracruz, as autoridades civis e militares, o governador e o clero recebiam o novo vice-rei; depois da entrega simbólica das chaves da cidade,

1. *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España, 1535-1746* (primeiro tomo: *Viaje de los virreyes a su destino, llegada y recepción),* México, 1955. (FCE, 1982.)

celebrava-se um *Te Deum*. O vice-rei permanecia alguns dias no porto, visitava o castelo de San Juan de Ulúa e revia as condições das fortificações. Em seguida, escoltado por uma companhia com clarins e estandartes, sob o comando de um capitão, empreendia o caminho em direção a Jalapa, no interior de Veracruz. "Em todo o trajeto saíam para recebê-lo as autoridades e líderes de índios, o caminho era varrido e enfeitado, apresentando-lhe muitas flores e arengas de cumprimentos em seus idiomas".[2] A etapa seguinte terminava em Tlaxcala. Nessa cidade, aliada tradicional dos espanhóis e cuja amizade fora decisiva durante a luta de Cortés contra o Estado asteca, a cerimônia estava impregnada de alusões e símbolos históricos e políticos. É curiosa a descrição que faz Alamán:

> o vice-rei fazia entrada pública a cavalo (...) Iam na frente os batedores e um pajem do vice-rei com um estandarte onde estavam bordadas, de um lado as armas reais, do outro, as do vice-rei. Vinha atrás um grande número de índios com seus tambores e charamelas e outros instrumentos musicais, levando erguidas em paus as bandeiras ou divisas dos povos a que pertenciam; o corpo da cidade, composto todo de índios nobres, precedia o vice-rei, levando longas faixas que pendiam do freio do cavalo que este montava, e os regentes levavam sobre suas roupas mantas de fino algodão, bordadas com os brasões de suas famílias e povos; seguia o vice-rei seu cavalariço, comitiva e escolta em meio de um enorme concurso de gente, e chegando ao extremo da rua Real, encontrava uma fachada de perspectiva com enfeites ou hieróglifos relativos à sua pessoa, e ali se lhe dizia uma loa adequada à circunstância. Passava logo à paróquia, ao *Te Deum*, e depois às casas reais, onde já havia alojamento disposto. Em Tlaxcala permanecia três dias, nos quais havia touros e outras diversões. Continuava depois seu caminho a Puebla, onde era recebido com maior solenidade, entrando a cavalo, e ali costumava permanecer oito dias entre festas e obséquios...[3]

2. Lucas Alamán, *Disertaciones sobre la historia de la República mexicana* (tomo terceiro, apêndices), México, 1849.
3. Lucas Alamán, *op. cit.*

Assim, antes de chegar à capital, o novo vice-rei fazia 'entradas públicas' em três cidades: o porto de Veracruz, associado ao desembarque de Cortés e ao início da conquista; Tlaxcala, a capital da república indígena aliada aos conquistadores; e Puebla, uma cidade fundada pelos espanhóis, rival da capital do vice-reinado e que, na geografia simbólica da Nova Espanha, representava o pólo *criollo*, enquanto Tlaxcala representava o pólo índio.

O vice-rei que saía e o que entrava se encontravam em Otumba. Ali se celebrava a cerimônia de entrega do bastão de comando, símbolo da autoridade. O local não podia ser mais apropriado: Otumba fora o teatro da primeira grande vitória espanhola depois da derrota da Noite Triste, na Cidade do México. Contudo, nem sempre foi Otumba o lugar onde se fazia a transmissão de comando: "A entrega se fez primeiro em Cholula; isso foi no século XVI e em 1580 começou a figurar Otumba para esse ato".[4] Cholula é outra cidade associada à história da conquista do México. Fora a capital religiosa do planalto na época pré-hispânica, de modo que, dentro do sistema simbólico religioso, estava em relação de oposição complementar com a vila de Guadalupe como, no plano da história profana, Tlaxcala estava com Puebla. Em suma, cada um desses atos possuía um significado histórico particular; ao mesmo tempo, cada um deles estava em relação com os outros. O conjunto formava um sistema de relações simbólicas; os significados religiosos entrelaçavam-se com os históricos e construíam, por assim dizer, uma alegoria jurídica e política. Essa alegoria era o retrato ideal de uma sociedade: a Nova Espanha.

As festividades constituíam uma liturgia política. Sua função era dupla: de um lado, eram uma reiteração ritual dos vínculos que uniam o rei aos seus súditos da Nova Espanha; de outro, nesses atos compunham as duas nações que, de acordo com uma ficção jurídica, formavam o reino: a nação espanhola e a índia se misturavam num todo unitário. No rito realizava-se, simbolicamente, uma dupla relação — a do senhor com seus vassalos e a do povo consigo mesmo. Nesse segundo sentido, os feste-

4. Ignacio Rubio Mañé, *op.* cit.

jos eram os agentes de uma função capital: a fusão das classes, dos grupos e das hierarquias. A cerimônia política era uma grande *fiesta,* quero dizer, um ato coletivo por meio do qual os símbolos encarnavam e tornavam-se palpáveis. Volta da sociedade às suas origens, ao pacto que a fundara: a relação vertical, o vínculo que unia o senhor aos vassalos; e a volta da sociedade a si própria: a relação horizontal, as partes do corpo social reintegradas ao todo do princípio. Volta: reiteração do passado e recomeço.

A última etapa da entrada dos vice-reis era regida por um elaborado e complexo ritual no qual intervinham todos os elementos sociais — o Tribunal de Justiça, a Igreja metropolitana, a Universidade, o Exército, as ordens religiosas, as confrarias e as irmandades, sem excluir as dos índios, mulatos e 'castas'. Os vice-reis eram recebidos na vila de Guadalupe; depois, visitavam Chapultepec, onde passavam a noite, e às vezes, como aconteceu com o marquês de la Laguna, vários dias. Saltam à vista o sentido e o simbolismo dessas escalas. A vila de Guadalupe, o lugar da aparição da Virgem, associada ao catolicismo mexicano e às religiões pré-hispânicas; Chapultepec, outro local impregnado de história, não religiosa, mas secular — o Império asteca e seu descendente, o reino da Nova Espanha.

A entrada na Cidade do México se fazia sob um pálio. A cerimônia do pálio tinha uma precisa significação política: "Receber com pálio", diz o *Diccionario de autoridades* (1726-1739), "é uma demonstração que só se faz ao Sumo Pontífice, ao Imperador e a reis quando entram em alguma cidade ou vila de seus domínios". O privilégio do pálio limitava-se, para os vice-reis, ao dia de sua entrada, pois era um atributo da soberania. Na praça de Santo Domingo, onde estava o Santo Ofício, a municipalidade levantava um arco triunfal e ali se realizava a cerimônia da entrega das chaves. Depois, o vice-rei e sua comitiva dirigiam-se à catedral, diante de cujas portas o cabido eclesiástico erigia outro arco, menos imponente que o de Santo Domingo. Na catedral cantava-se um *Te Deum* e o vice-rei jurava diante do arcebispo e do cabido defender a fé católica, a sua Igreja e seus privilégios. Da catedral, o vice-rei marchava em direção ao palácio. Ali, na sala de audiências, cumpria-se o último ato do ritual: o vice-rei

assumia seu cargo mediante um juramento no qual fazia votos de lealdade ao monarca e obrigava-se solenemente a cumprir seus deveres de príncipe cristão.

Duas tradições confluíam no rito da posse do vice-rei, ambas européias: o *triunfo* e a *entrada*. A origem do triunfo (*triumphus)* remonta a Roma. Era a mais alta honra que se podia outorgar a um general vitorioso; a cidade erguia arcos triunfais pelos quais desfilavam as tropas vencedoras, o general vestido com a túnica púrpura e a toga bordada a ouro com o Júpiter capitolino, na mão direita um ramo de louro e na esquerda o cetro de marfim encimado por uma águia. O Renascimento desenterrou o triunfo romano, mas o transformou: de cerimônia militar passou a ser rito cívico destinado a celebrar a entrada de um soberano numa cidade sob seu domínio. Subsistiu o elemento característico do festival romano, o arco triunfal, mas o desfile militar de soldados vencedores e cativos se transformou num cortejo, metade procissão religiosa, metade romaria popular.

O triunfo renascentista encobria uma tradição mais antiga e que perdurou até o período barroco: a *entrada.* Entre nós essa palavra perdeu, pouco a pouco, o significado que teve até o século XVIII e o francês ainda conserva: *cérémonie solennelle avec laquelle un personnage consideráble entre ou est reçu dans une ville (Petit Littré)* ("Cerimônia solene com a qual um importante personagem entra em uma cidade ou nela é recebido"). O *Diccionario de autoridades* diz quase o mesmo: "Função pública em que com solenidade entra um rei, embaixador ou personalidade central, manifestando-se ao público com ostentoso acompanhamento". Contudo, ambas as definições omitem um elemento essencial — a entrada, tal como a relatam as crônicas desde o fim da Idade Média, era uma celebração pública na qual a população de uma cidade ou vila recebia solenemente seu senhor. Era uma festa na qual os símbolos políticos, ao encarnar, faziam visível a dupla relação que unia a sociedade ao príncipe e a si própria.

O Renascimento transformou a entrada medieval num triunfo à romana. A *entrée* era essencialmente a manifestação espetacular da relação de vassalagem — o povo se oferecia em

espetáculo ao receber e honrar seu senhor. O Renascimento introduziu os arcos triunfais e outros elementos que não só evocavam o passado romano como anunciavam o novo Estado absolutista. Por sua vez, a Idade Barroca modificou profundamente o triunfo renascentista. O uso de máscaras, gente dançando e personagens disfarçados, assim como a construção de arcos triunfais, que eram enigmas e exigiam uma explicação, mudaram a natureza da festa. A entrada, sem deixar de ser um rito político, tornou-se uma alegoria e o ato voltou-se na direção da representação. Richard Alewyn diz que, em 1550, Enrique II entrou na cidade de Ruán, famosa por seu comércio marítimo, por uma avenida de árvores cujos troncos haviam sido pintados "como os do Brasil". Entre os ramos e folhagens pulavam e gritavam centenas de papagaios e macacos. Nas copas das árvores haviam construído choças que abrigavam trezentos homens e mulheres, sujos e sem que "estivessem cobertas as partes que a natureza manda ocultar, segundo o costume dos selvagens da América".[5] Quase de forma imperceptível passou do desfile militar à pantomima e da procissão religiosa à alegoria teatral.

Ao terminar o século XVII o triunfo declinou por causa da crescente indiferença de um dos elementos que participavam dessa cerimônia: a burguesia. O último grande exemplo de triunfo, diz Alewyn, foi a entrada, em 1635, do cardeal infante Fernando, em Amberes. O espetáculo foi organizado por Rubens. Até o século XVIII o povo das cidades e vilas continuou participando dos festejos para receber o soberano e os personagens importantes, mas a burguesia já não se ocupava ativamente desses faustos. Enfim, a Idade Barroca teatralizou a política e transformou um rito como a entrada de um príncipe numa pantomima popular e numa representação alegórica. Começou assim o reinado da ilusão e de seu complemento contraditório — a crítica. A festa deixou a praça pública da cidade e refugiou-se no povoado e no palácio barroco. Foi preciso esperar a Revolução Francesa para que a festa pública ressuscitasse. Ressurreição sangrenta.

---

5. Richard Alewyn, *Le grand théatre du monde*, 1959.

Na Espanha e seus domínios a evolução foi diferente. Melhor dizendo, não houve realmente evolução. Em primeiro lugar, a burguesia hispânica ou, mais exatamente, as burguesias, não desempenharam a função crítica e dissidente que caracterizou as da Europa nórdica e da França. Em segundo, a festa pública, secular ou religiosa, sempre ocupou um lugar central tanto no calendário das nossas nações como na fantasia e sensibilidade da nossa gente. Não é este o momento para examinar o porquê da persistência da festa pública entre nós. Trata-se, sem dúvida, de uma característica pré-moderna, mais uma, ligada à relativa fraqueza de nossas burguesias: temos festas pela mesma razão que não tivemos Iluminismo. Mas esta explicação esquemática, sem ser falsa, deixa de lado outros elementos não menos importantes e que pertencem ao que, sem mais remédio, podemos chamar de singularidade da história da Espanha. Uma história única e que nunca se ajusta inteiramente ao modelo europeu.

Em seu admirável livro *L'Espagne de Charles Quint* (Paris, 1973), o historiador Pierre Chaunu observa que a concepção hispânica do espaço urbano corresponde ao simbolismo da festa. Todas as nossas localidades, da aldeia à cidade, têm um centro de reunião e convergência: a praça. Na praça a festa se espalha e, ao se abrir, realiza a dupla função a que anteriormente aludi: a fusão dos diferentes elementos que compõem a sociedade e a reafirmação dos vínculos entre o senhor e seus vassalos. Diz Pierre Chaunu: "A festa foi a relação pública privilegiada da monarquia. Daí que desempenhe um papel fundamental na construção do Estado. A festa tem um lugar especial na grande história". Essa função, direi de passagem, continua viva no México — a celebração do dia 15 de setembro (a cerimônia do Grito)* tem sido e é uma grande festa pública na qual se afirma, a cada ano, a legitimidade do Estado mexicano e a unidade da nação.

---

* Cerimônia popular em que os mexicanos, dentro e fora do país, conduzidos pela voz presidencial, emocionados, repetem em coro, às onze da noite, o grito de independência "Viva o México!" dado pelo padre Hidalgo em 1810, quando o país começa a se libertar do jugo espanhol (N. do T.).

Nas cerimônias hispânicas de entrada se conjugam duas correntes diferentes. A primeira é de origem popular e tradicional: a festa na qual o povo, desde a Antiguidade pagã, celebra o transcorrer dos dias, meses e anos. Festa popular e religiosa que na Nova Espanha encontrou uma correspondência nos bailes e celebrações rituais indígenas. A entrada propriamente dita, aliada ao triunfo, foi uma importação borgonhesa na Espanha. O ducado da Borgonha, civilização abortada como a provençal, foi no século XV um anúncio do que seria mais tarde o Estado europeu absolutista e a sociedade cortesã. Ao trazer para a Espanha os métodos políticos e administrativos da corte da Borgonha, diz Chaunu, Carlos V trouxe também a *joyeuse entrée*. A influência borgonhesa na Espanha começou com uma festa que escandalizou os severos castelhanos: a faustosa entrada do jovem monarca e seu séquito, em 1518, nas cidades e vilas espanholas. A *joyeuse entrée* era a expressão de um Estado mais forte e centralizado que o Estado castelhano. Comparada com as complexas e refinadas construções políticas da França e Flandres, a monarquia espanhola ainda era uma instituição rústica e embrionária. A entrada representa, no domínio das expressões simbólicas de uma sociedade, o amanhecer do Estado absolutista.

O destino histórico quis que a herança dos Reis Católicos caísse nas mãos de um príncipe que, embora descendente de uma dinastia alemã, era borgonhês por cultura e educação. Carlos V não era germânico, a não ser por parte de seu avô, o imperador Maximiliano, ele próprio filho de mãe portuguesa. Carlos nasceu em Gante, passou a infância na Borgonha, sob a tutela de Margarita da Áustria, sua tia, e toda a sua educação o preparou para "um destino borgonhês".[6] Sua língua era o francês e ele sempre falou mal o alemão e o espanhol. Carlos assim se chamou em memória ao infeliz Temerário. A influência da civilização borgonhesa, tanto na esfera da administração pública, nos sistemas de governo e na economia, como nos campos da arte e da festa, marcou a Espanha para sempre. No terreno que aqui me interessa, o da sensibilidade estética, basta lembrar a dupla

6. Pierre Chaunu, *op. cit.*

inimiga e indissolúvel que habita nossa alma: a festa e a obsessão pela morte. Duas formas trágicas do luxo e da dissipação que vêm da Borgonha.

A festa e a morte flamengas foram transplantadas no século XVI para o vale de Anáhuac, terra também de danças e sacrifícios, de riso e penitência. A persistência da herança borgonhesa na arte e na sensibilidade de nossos povos ilumina certas afinidades e semelhanças que mais de uma vez me tiraram o sono: existe um pintor mais espanhol que Ensor, sobretudo numa composição como *A entrada de Cristo em Bruxelas*, um quadro do qual vem boa parte da obra do mexicano Diego Rivera? O Valle-Inclán dos espantalhos e de *Tirano Banderas* não é um grande escritor flamengo, algo como o mestre de Michel de Ghelderode? O que se tem chamado com certa superficialidade de barroquismo dos povos hispânicos — nossa propensão ao conceito, à antítese, à máscara e ao claro-escuro — não é talvez mais que uma expressão da subterrânea mas viva corrente borgonhesa.

Como se explica a contínua presença da Borgonha na nossa arte e sensibilidade? Duas respostas me ocorrem, não excludentes, mas complementares. A primeira é apontada por Chaunu: a civilização da Borgonha não só expressa o fim da Idade Média, seu outono, como disse Huizinga, mas também é uma espécie de profecia da Idade Barroca. Isso explica a sobrevivência do elemento borgonhês, fundido com a herança barroca, ainda viva entre nós. A segunda é a anomalia da nossa evolução histórica e sua conseqüência: a superposição de diferentes tempos históricos e tipos de civilização. Nossa história não tem sido uma marcha, em nenhuma das acepções e variantes dessa palavra — a linha reta dos evolucionistas, o ziguezague dos dialéticos ou o círculo dos neoplatônicos. Nossa história tem sido um processo descontínuo feito de saltos e quedas, às vezes dança, outras, letargias interrompidas por um súbito e violento despertar. Uma e outra vez espanhóis e hispânicos esfregamos os olhos e nos perguntamos: que hora é a história real do mundo? Nossa hora nunca coincide com a dos outros. Sempre estamos adiante ou atrás deles. No caso do México, devemos acrescentar à pluralidade espanhola a pré-colombiana — como na Espanha de Carlos V, no México do impera-

dor asteca Moctezuma conviviam muitas sociedades, línguas e nações. Por tudo isso, nos povos hispânicos as épocas e os estilos não passam: coexistem uns ao lado dos outros, alimentam-se e devoram-se mutuamente... Na festa mexicana confluem muitas correntes e por isso não poucas vezes se manifesta como uma explosão. Estalido não só de formas, mas de espaços e tempos históricos. Está ainda por se escrever a história da festa no México.

Os arcos triunfais sofreram a mesma evolução que o resto das artes durante o período barroco. Como se se tratasse não de um objeto físico, mas de um *concetto* materializado, transformaram-se mais e mais em enigmas monumentais. As telas e todas as superfícies disponíveis de muros e colunas cobriram-se de relevos, medalhas, emblemas e inscrições. O monumento transformou-se num texto e o texto numa charada erudita. Para decifrar o sentido do monumento era preciso recorrer a sábias explicações e elocubrações. Como o *Gran vidrio* de Marcel Duchamp, ininteligível sem as notas da *Boîte Verte*, os arcos triunfais da Idade Barroca tinham como complemento obrigatório um livro no qual se explicava engenhosamente e com a ajuda da mais extravagante erudição o sentido das pinturas, dos emblemas e das inscrições.

A Idade Barroca, fascinada e desgarrada pela coexistência dos contrários — a sensualidade e a morte, a fé e a dúvida, o sarau e a cela —, sentiu uma irresistível atração pela dissipação e dissolução das próprias formas que a seduziam. Os arcos estavam destinados a durar pouco. Duas faces da mesma moeda — o período barroco construiu muitas maravilhas, mas feitas às pressas e com materiais pouco duradouros. A sedução pela morte não explica inteiramente o fenômeno; é preciso acrescentar a noção de holocausto: a festa barroca exige o sacrifício, a destruição. Estética de luxo, arte da dissipação. O barroco inventou formas pletóricas e fartas que, em pleno frenesi vital, desfalecem atraídas pelo vazio. A festa barroca é uma *ars moriendi*. Os maiores artistas da época consagraram sem pestanejar seu tempo e talento para construir monumentos efêmeros: Velázquez e Calderón, Iñigo Jones e Ben Jonson, Rubens, Bernini, Le Brun, Racine, Molière, todos eles criaram formas triunfantes e destinadas a serem imoladas no próprio monumento de seu triunfo. Apoteose e sacrifício da forma.

Muitos dos aspectos da festa barroca são enigmáticos para nós. A comparação com uma festa que esteve na moda há alguns anos, o *happening*, talvez nos ajude a compreendê-la um pouco. O que une a festa barroca e o *happening* é a sedução da morte, mas essa sedução se abre em sentidos contrários. O *happening* apresenta-se como uma transgressão da ordem social, moral, estética e também racional; a festa barroca, por sua vez, é uma celebração. Num caso, ruptura da ordem; no outro, cumprimento dessa mesma ordem num espetáculo que, ao consumá-lo, literalmente o consome. A festa barroca é uma representação na qual até mesmo a morte aparece luxuosamente vestida e mascarada; o dinamismo, a sensualidade e o movimento da festa culminam num mausoléu, quer dizer, num monumento — seja de pedra ou de palavras. O *happening* é o contrário de um movimento — uma destruição e uma autodestruição. Ao contrário da festa barroca, o *happening* carece de texto explicativo; se o tivesse, seria ininteligível, negação do texto. A festa barroca é a exaltação da cultura em sua expressão suprema — é a ilusão da forma ao mesmo tempo que sua dissipação. Regida por uma estética que mostra alternadamente a ilusão e o desengano da forma, a festa barroca exalta a cultura. O *happening* é uma rebelião contra a cultura e por isso não só é a destruição da forma como do sentido. A destruição do sentido exige a da linguagem — entre a fala e o silêncio, o *happening* escolhe o grito. A negação da linguagem encerra a negação da representação; o *happening* é o niilismo da violência: uma gesticulação espasmódica do Ocidente possuído pelo ódio a si próprio.

Em 8 de maio de 1680 foi nomeado vice-rei da Nova Espanha o marquês de la Laguna. Os vice-reis eram nomeados por um período de três anos, mas no dia 9 desse mesmo mês, por uma decisão real secreta, a ele foi concedida uma antecipada prorrogação por mais três anos.[7] A influência de seu irmão, o duque de Medinaceli, estava então em seu apogeu. Em outubro

7. Ignacio Rubio Mañé, *Introducción al estudio de los virreyes de la Nueva España (Estado social de los virreyes antes de su nombramiento)*, México, 1955. [FCE, 1982.]

desse mesmo ano já encontramos o marquês e sua mulher na Nova Espanha. O vice-rei-arcebispo, frei Payo de Rivera, os recebeu em Otumba, em 17 de outubro, e ali, segundo o costume, fez-se a transmissão do bastão de comando. Depois, o vice-rei e sua esposa visitaram a vila de Guadalupe e passaram alguns dias em Chapultepec. A entrada solene deu-se em 30 de novembro.

Os novos vice-reis, como já afirmei, pertenciam à mais alta nobreza. Don Tomás Antonio de la Cerda, terceiro marquês de la Laguna, era o irmão mais novo do oitavo duque de Medinaceli, na época assessor íntimo de Carlos II. Também era primo do vice-rei que saía, frei Payo Enríquez de Rivera. Fora capitão-geral da costa da Andaluzia e conselheiro das Índias. Designado para o governo do reino da Galícia, a Coroa mudou de idéia, provavelmente por influência de seu irmão, e o nomeou vice-rei da Nova Espanha. Diferente do sútil marquês de Mancera e do prudente frei Payo, hábeis governantes, don Tomás de la Cerda era um político medíocre e foi um homem de Estado incompetente. Tampouco foi um cortesão de êxito, como depois se viu, quando o duque de Medinaceli perdeu o favor real. Ao voltar da Nova Espanha, em 1689, o marquês de la Laguna foi nomeado mordomo-mor da nova rainha, Mariana de Neuburgo; com o cargo obteve a concessão da grandeza vitalícia, tudo pela enorme soma de duzentos mil escudos. Mas o marquês era riquíssimo. Don Tomás de la Cerda não teve sorte com sua nomeação: esperou a nova esposa de Carlos II no porto indicado, mas por causa do mal tempo os barcos tiveram que mudar de rota e atracar em outro cais. A recepção foi tumultuada e, além disso, o marquês de la Laguna chegou com um atraso de vários dias. Esses erros de protocolo provocaram o desfavor real, que não durou muito. Muito menos sua vida: morreu em 22 de abril de 1692, três anos depois de sua volta da Nova Espanha.

Sua mulher, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, pertencia a uma família igualmente ilustre e opulenta. Era filha primogênita de um príncipe do Santo Império Romano, Vespasiano de Gonzaga, aparentado com a casa reinante de Mantua e capitão-geral de Valência; sua mãe, María Inés Manrique, vinha de uma família célebre na história e nas letras

da Espanha. María Luisa era, do lado paterno, princesa da casa de Mantua, mas mantinha o título herdado de sua mãe — condessa de Paredes.[8] Seu marido usou também esse título, com o de marquês de la Laguna. A condessa casara cinco anos antes, em 1675, no palácio real de Madri, com Tomás de la Cerda. Méndez Plancarte, sempre em busca de exemplos piedosos, permitiu que seu zelo o ofuscasse e a confundiu com outra condessa de Paredes, Luisa Manrique de Lara, poeta que abraçou a vida religiosa sob o nome de sóror Magdalena de Jesús. Não: quaisquer que tenham sido os pecados da vice-rainha, se ela se arrependeu não chegou a esse extremo. A nossa, segundo a *Monarquía española* de Rivarola, morreu em 1696, um ano depois de sóror Juana e quatro depois de seu marido. Manuel Romero de Terreros diz, não sei com que fundamento, que a condessa apoiou a causa do arquiduque Carlos na guerra da Sucessão e que, com o triunfo de Felipe V, saiu da Espanha e morreu desterrada em 1721 (*La vida social de Nueva España*, México, 1966). Núñez y Domínguez e Rubio Mañé repetem essa informação, embora tampouco mostrem provas do que afirmam. Dois indícios me inclinam a acreditar neles: a condessa e seu marido pertenceram ao partido 'austríaco' e María Luisa sempre mostrou grande energia e decisão.

María Luisa tinha fama de ser bela e, a julgar pelos poemas de sóror Juana, o foi realmente. Também deve ter sido discreta, sensível e inteligente, pois de outra maneira seria inexplicável sua admiração por sóror Juana e o apaixonado interesse que mostrou por seus escritos. Além de ser a inspiradora de muitos de seus poemas, a estimulou para que escrevesse uma de suas melhores obras: *El divino Narciso*. Também se deve à condessa, como é sabido, a publicação do primeiro volume de sóror Juana, *Inundación castálida (Inundação castálida).* Mas seria impossível fazer um retrato dessa fascinante mulher. E tampouco de seu marido. Vislumbramos, sim, que os dois eram, ela sobretudo, sensíveis e cultos; e que, com a mesma paixão que tinham pelos faustos sociais e pelo luxo, amavam as artes, a poesia, o teatro, a música. Nesse

8. Ignacio Rubio Mañé, *op. cit.*

mundo as boas maneiras eram uma iniciação estética; e às vezes o amor às formas, cultura dos sentidos, transformava-se insensivelmente em amor à forma, cultura do espírito. Pena que a falta de informação nos impeça de conhecê-los mais intimamente. Uma das grandes falhas da literatura hispânica é a escassez de memórias. Não temos um Saint-Simon nem uma Sévigné.

O costume de erguer arcos triunfais para celebrar a entrada dos vice-reis remonta aos primeiros anos da Nova Espanha. Em seu *Teatro de virtudes políticas* Sigüenza y Góngora diz que a Cidade do México "com magnificência indizível tem levantado semelhantes arcos ou portadas triunfais desde 22 de dezembro de 1528, dia em que se recebeu a primeira Audiência que veio a governar estas terras, até os tempos presentes". Manuel Toussaint cita entre os arcos triunfais do México aquele erguido em honra ao vice-rei-arcebispo frei García Guerra, em 1611, pintado "por ninguém menos que Luis Juárez, grande artífice do nosso século de ouro, e descrito por ninguém menos que Mateo Alemán". No pequeno livro de José Pascual Buxó *Arco y certamen de la poesia mexicana colonial, siglo XVI* (Universidade de Veracruz, 1956), também se encontram informações de interesse sobre o tema. Alberto G. Salceda menciona vários arcos do século XVII. Seus títulos são reveladores: *Astro mitológico político; Marte católico; Ulises verdadero; Elogio panegírico y dibujo del ínclito Eneas; Simulacro histórico y político del príncipe escondido bajo la alegoría de Cadmo; Zodíaco ilustre; El nuevo Perseo...* Seguindo o exemplo europeu, encomendavam-se a poetas e artistas reconhecidos o tema e a arquitetura desses monumentos, bem como a redação do texto que obrigatoriamente os acompanhava. Sóror Juana destaca isso numa das primeiras páginas de seu *Neptuno alegórico*:

> Tem sido o brilho dos arcos triunfais erigidos em obséquio dos senhores vice-reis que tem entrado a governar este nobilíssimo reino, desvelo das mais afiadas penas de seus lúcidos talentos; porque segundo Plutarco, *praeclara gesta praeclaris indigent orationibus...*[9]

9. *Explicación sucinta del arco triunfal que erigió la Santa Iglesia Metropolitana de México, en la feliz entrada del excelentísimo señor conde de Paredes, marqués de la La-*

O arco de Santo Domingo correspondeu a don Carlos e o da catedral a sóror Juana. A comissão dava aos dois, além da honra e proveito, uma possibilidade de se aproximar do novo vice-rei e buscar seu favor. Escritores sem estatuto definido, os dois necessitavam disso: ela era uma freira letrada sem pai conhecido; ele, um professor de matemática e astrologia conhecido por sua impontualidade e gênio difícil. Embora sejam hoje as personalidades mais proeminentes de seu século, para seus contemporâneos eram figuras duvidosas — sóror Juana por causa de sua origem e Sigüenza por ter sido expulso da ordem dos jesuítas. (A razão: suas escapadas noturnas quando era estudante no Colégio do Espírito Santo em Puebla.) Mas num regime como o da Nova Espanha — no centro, como um sol, o vice-rei e ao seu redor, planetas sem luz própria, os cortesãos —, a luz do poder podia dissipar todas as sombras e manchas. Sóror Juana vivera até então sob a proteção dos marqueses de Mancera e, depois da saída destes, sob o amparo de frei Payo. Agora o vice-rei-arcebispo deixava seu duplo cargo e ela ficava sem apoio. A comissão do cabido eclesiástico podia, talvez, abrir-lhe a porta do palácio. Não é impossível que se tenha encomendado a sóror Juana o arco da catedral por indicação de frei Payo. Seja como for, sem seu consentimento o cabido não se teria atrevido a designá-la. Uma prova mais de que, ao contrário do que supunha Francisco de la Maza, sóror Juana desfrutou da amizade de frei Payo. A situação de Sigüenza y Góngora era ainda mais difícil: embora tivesse obtido, por oposição, a cátedra de matemática e astrologia na Universidade, duas vezes viu rejeitada sua solicitação de reingresso na Companhia de Jesus.

Sigüenza y Góngora observa que a praça de Santo Domingo era o lugar em que tradicionalmente a Cidade do México erigia o arco para receber os vice-reis. Dá o nome dos artistas que executaram o projeto dele e afirma que, "a juízo dos enten-

---

guna, virrey, gobernador y capitán general de esta Nueva España, que hizo la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa del convento de San Jerónimo de esta ciudad, México, 1680. Edição moderna, homenagem da Universidade Nacional Autônoma do México, com um estudo preliminar de Manuel Toussaint, México, 1952.

didos em arte, foi uma das coisas mais primorosas e singulares que se tem visto nestes tempos". Todo o texto de *Teatro de virtudes políticas* está impregnado desse exaltado patriotismo novo-hispânico a que aludi na primeira parte deste livro. Don Carlos era um campeão da causa da Nova Espanha diante da Velha. Começa seu escrito sustentando a superioridade da capital mexicana: "A imperial e nobilíssima Cidade do México é a cabeça da América setentrional". Mais adiante expõe uma idéia que deve ter lisonjeado os *criollos*, mas que aos espanhóis deve ter parecido extravagante e até perigosa: não se deve chamar *triunfais* os arcos que erguem os mexicanos aos seus vice-reis porque essa palavra se usa em

> Memória do triunfo (romano) que é ilação que se fez das invasões sangrentas das batalhas, pois nunca se erigiu àquele por quem pelo menos não tivesse tirado a vida de cinco mil inimigos (...) A Europa necessita dessas celebrações sanguinárias, mas nós, os americanos, nos glorificamos de não precisarmos conseguir essas felicidades (...) se sempre temos experimentado príncipes que nos têm governado nada sangrentos, como pode ter denominação de *triunfal* a pompa com que o México recebe os que oferece seu amor?

Não se deve confundir a atitude de Sigüenza com o pacifismo moderno. Este último é uma forma de ação política e também revolucionária. É um meio para conseguir este ou aqueles fins políticos, enquanto para Sigüenza o pacifismo é o resultado de um estado de civilização. Seu pacifismo é uma censura à Europa guerreira e bárbara; os europeus obstinavam-se em chamar de selvagens os americanos e Sigüenza replica mostrando que a verdadeira civilização é incompatível com a guerra. O curioso é que, ao mencionar "as invasões sangrentas" dos europeus, não reparasse — ou fingisse não reparar — no exemplo que tinha à vista: a conquista do México pelos espanhóis. Na atitude de Sigüenza aparece outra vez a contradição que minava o sonho *criollo* que acabou por desgarrá-lo.

Sigüenza não temeu levar seu raciocínio até sua conclusão natural. Com plena consciência da significação política da cerimônia de entrada, critica o costume de "embelezá-la com mito-

lógicas idéias de mentirosas fábulas". Assim, por amor à sua pátria e fiel ao genuíno espírito dessa cerimônia, declara que prefere fazer do arco com que se recebe o conde de Paredes um monumento à verdade e à arte de governar. Nada melhor, portanto, que voltar os olhos ao 'próprio' e não às fábulas do paganismo. O próprio é a história antiga do México. Os exemplos de bom governo e virtudes políticas que Sigüenza oferece ao vice-rei são "os imperadores mexicanos que na verdade sobreviveram neste império celebérrimo da América". O título do arco não pode ser mais claro: *Teatro de virtudes políticas que constituem um príncipe: advertidas nos monarcas antigos do México Império com cujas efígies embelezou o arco que a muito nobre e imperial Cidade do México erigiu...* As efígies que o sábio *criollo* propunha ao vice-rei como modelos de sabedoria política eram as de Itzcóatl, Tízoc, Moctezuma, Ilhuicamina e outros soberanos. Um convidado insólito entre esses personagens históricos era o deus tribal Huitzilopochtli. Sigüenza justifica sua inclusão porque Huitzilopochtli não foi uma divindade "mas o caudilho e conduto dos mexicanos na viagem que por sua disposição empreenderam em demanda das províncias de Anáhuac". Ele vê no deus asteca um personagem no qual se juntam as características de Moisés e as de Enéias, quer dizer, os dois paradigmas de seu tempo — a Bíblia e a Antiguidade clássica.

A atitude de Sigüenza insere-se no movimento geral do sentimento *criollo*, tal como fora formulado e modelado pela Companhia de Jesus. Esse sentimento, como já observei, coincidia em parte com os desígnios da política ideológica dos jesuítas na América e na China. O universalismo jesuíta fundava-se num sincretismo peculiar que tratava de tornar compatíveis as antigas religiões mesoamericanas e, no caso da China, o confucionismo, com a religião católica. Essa operação exigia uma alteração radical das crenças não-cristãs e, às vezes, também das cristãs. A transformação de uma divindade pré-hispânica como Huitzilopochtli num caudilho legendário explica-se dentro dessa política de confisco intelectual. Para os franciscanos e os primeiros missionários, os deuses astecas eram demônios; para os jesuítas e seus ideólogos como Sigüenza y Góngora, eram personagens his-

tóricos. Os franciscanos queriam acabar com as antigas religiões enquanto os jesuítas queriam utilizá-las. E para utilizá-las era necessário despojá-las de seu caráter sobrenatural.

Era difícil fazer figurar o demônio Huitzilopochtli num arco destinado a honrar um vice-rei espanhol; não seria assim se o deus asteca se transformasse num caudilho de carne e osso, fundador de um Estado e de uma cidade. A história das façanhas de Huitzilopochtli inspirava-se na dos heróis da Antiguidade greco-romana e dos caudilhos bíblicos. Sigüenza fechava os olhos diante da conquista, ou seja, ignorava que entre o Império asteca e o reino da Nova Espanha se interpunha um fato sangrento; esse esquecimento deliberado cumpria uma função ideológica: assegurar a continuidade entre o México-Tenochtitlan e a imperial Cidade do México. A analogia com Roma, sede de um império pagão e depois centro do cristianismo, apresentava-se espontaneamente a todos os espíritos. Na manobra de apropriação e transfiguração do passado indígena, o humanismo desempenhou uma função decisiva: Roma foi o espelho no qual se via o México.

O *Teatro de virtudes políticas* não é um exemplo isolado da filosofia política e histórica de Sigüenza. Já mencionei sua visão de Quetzalcóatl, que para ele também não era um deus pré-hispânico, apenas ninguém menos que o apóstolo Santo Tomás. Qual podia ser a reação do sábio *criollo* diante do arco de sóror Juana, que escolhera precisamente uma fábula pagã como tema? Don Carlos explica que suas críticas não têm por objetivo "prejudicar o que, no arco que erigiu a Santa Igreja Metropolitana do México, idealizou a madre Juana Inés de la Cruz". Bem sabe "que não existe pena que se possa elevar à eminência onde a sua impera (...) e nela goza o México aquilo que nos séculos anteriores repartiram as Graças a quantas doutas mulheres foram o assombro venerável das histórias". Então? Don Carlos tira da manga, triunfalmente, outra prodigiosa interpretação: "Netuno não é o quimérico rei ou fabulosa deidade, mas o sujeito que subsistiu, com circunstâncias primorosas como o haver sido o progenitor dos índios americanos". Essa interpretação da mitologia pagã não era outra coisa senão uma aplicação extrema do método de

transformar Huitzilopochtli num imperador e Quetzalcóatl num apóstolo cristão.

Se são surpreendentes as interpretações de Sigüenza, mais ainda é o silêncio com que eram recebidas pelas autoridades espanholas. Indiferença, ignorância, inconsciência? Lafaye acha que "se podiam levantar as efígies dos imperadores de Anáhuac para receber um vice-rei porque o passado indígena havia perdido toda a força subversiva". O marquês de la Laguna não podia suspeitar de que um século mais tarde os *criollos* utilizariam as metáforas históricas de Sigüenza como projéteis ideológicos contra a dominação espanhola. Contudo, devemos matizar a opinião de Lafaye. É verdade que a atitude de Sigüenza é a expressão da "afirmação por si mesma" que faz a sociedade *criolla* sem que seja possível nela discernir um projeto político separatista. Entretanto, é difícil ignorar o caráter político de suas elocubrações sobre o pacifismo americano e a pregação do cristianismo no México antes da chegada dos espanhóis. Também o é subestimar sua obsessiva reiteração da analogia entre os Impérios romano e mexicano, assim como o tom acentuadamente polêmico e antieuropeu de seus raciocínios. Idéias semelhantes aparecem nas interpretações que faziam os jesuítas do Império chinês e da religião de Confúcio. Sigüenza y Góngora não foi uma exceção; suas idéias eram variações de uma doutrina comum que, mais ou menos difusa, se encontra em outros autores da época, membros da Companhia de Jesus ou próximos a ela. Seria um erro ver nas idéias de Sigüenza uma intenção política de independência; não o é nelas ver a conseqüência inesperada que o patriotismo *criollo*, ainda nebuloso, deduzia quase sem a isso se propor do universalismo sincretista da Companhia de Jesus. Na atitude de Sigüenza confluíam duas correntes. As idéias vinham do sincretismo propagado pelos jesuítas; os sentimentos, da sociedade *criolla* e de suas confusas aspirações.

3. O MUNDO COMO HIERÓGLIFO

Nada mais distante das interpretações patrióticas e históricas de Sigüenza que o arco idealizado por sóror Juana: *Netuno alegórico, oceano de cores, simulacro político, que erigiu a muito esclarecida, sacra e augusta Igreja Metropolitana do México, nas lúcidas e alegóricas idéias de um Arco do Triunfo que consagrou obsequiosa e dedicou amante a feliz entrada do excelentíssimo senhor don Tomás Antonio de la Cerda (...) conde de Paredes, marquês de la Laguna, vice-rei, governador e capitão-geral desta Nova Espanha etc.* Vale a pena nos determos um pouco nesse título. Por que *Neptuno alegórico*? Para ter o deus pagão como símbolo do vice-rei hispânico. Da semelhança verbal entre um dos títulos de don Tomás de la Cerda, marquês de la Laguna, e do fato de ter sido fundada a Cidade do México numa lagoa, sem dúvida nasceu a alegoria aquática de sóror Juana. *Oceano* porque este não só é a morada de Netuno como porque, como diz Cartario, "eram muito parecidos nos retratos; e com razão, pois indicavam uma mesma coisa". *Oceano de cores.* Em primeiro lugar, por serem as cores e as linhas alegorias das virtudes e atributos de Netuno; em segundo, por serem umas e outros tantos que formam um verdadeiro oceano. Assim, "as cores mitológicas e as simbólicas linhas" do arco eram alegorias das qualidades de Netuno e, conseqüentemente, das do marquês de la Laguna. O arco, "com vozes de cores, publicava os triunfos" do vice-rei. Simulacro político por ser o arco o modelo das virtudes de reis e príncipes como Netuno e o vice-rei.

O arco foi erguido na frente da porta ocidental da catedral. Tinha uma única fachada com trinta metros de altura e dezesseis de largura. Era feito de madeira, trapos e gesso. A construção não deve ter sido muito sólida, já que durou apenas

um mês. Sóror Juana descreve os três corpos que formavam o arco e seus estilos arquitetônicos: coríntio, compósito e dórico; os jaspes e bronzes que simulava; as colunas, pedestais e tabuleiros ou telas, com suas pinturas, efígies e inscrições em espanhol e em latim. Não menciona os artistas que executaram seu projeto, mas elogia sua obra. Elogio na verdade curioso, pois lhe permite, sem falsa modéstia, elogiar também as inscrições das quais ela própria era autora: se as linhas, figuras e cores do arco atraíam 'os olhos dos vulgares', as inscrições chamavam 'a atenção dos entendidos'. Entre os principais atrativos do arco estava a representação de Netuno e Anfitrite, sua esposa, na primeira tela, a central, nus e em pé sobre uma concha marinha arrastada por dois 'nadadores monstruosos'. Um detalhe revelador do caráter de sóror Juana, grande mestra na arte das bajulações cortesãs: ocorreu-lhe representar os vice-reis como Netuno e Anfitrite, de forma que, segundo diz em *Razón de la fábrica alegórica (Razão da fábrica alegórica)*:

> Nos rostos das duas deidades marinhas, furtou o pincel as perfeições de Suas Excelências, fazendo (especialmente a Excelentíssima Senhora Marquesa) agravos em sua cópia, embora sempre formosos...

A marquesa deve ter ficado encantada com essa adulação.

A imagem de Netuno e Anfitrite foi tomada do famoso tratado de mitologia de Vicenzo Cartario. No *Argumento del primer lienzo*, sóror Juana observa que a imagem do livro de Cartario está inspirada numa descrição de Pausanias. De onde ela tirou essa informação? Já mencionei, na Segunda Parte deste livro, o *Teatro de los dioses de la gentilidad,* de Baltasar de Vitoria. Muito bem, no capítulo consagrado a Netuno, Vitoria também se refere a Pausanias ao falar da imagem de Cartario e acrescenta "como pintaram Netuno, diz Cícero e o traz Cartario". Embora sóror Juana sempre gostasse de citar seus autores com livresco deleite, nunca mencionou Vitoria. Contudo, se cotejamos o *Neptuno alegórico* com o *Teatro de los dioses de la gentilidad*, percebemos que com muita freqüência as informações que dá sóror Juana e as citações que faz, tanto dos deuses da Antiguidade

como das autoridades em mitologia, são as mesmas que figuram na obra de Vitoria. O número de passagens repetidas nos proíbe pensar que se trate de coincidências. Não é bom supor que sóror Juana, em lugar de recorrer às fontes originais, consultasse as compilações e tratados de alta divulgação como os de Vitoria e a *Filosofía secreta*, de Juan Pérez de Moya, outro tratado de mitologia muito popular em seu tempo. Como tantos falsos eruditos, ela escondia o fato de que suas informações eram de segunda mão. Direi, a seu favor, que manejava um saber coletivo e transmitido pelas obras da mitologia sem variações apreciáveis.

Não é fácil imaginar que sóror Juana tenha supervisionado pessoalmente a construção do arco: fizera o voto de clausura. Dirigiu, sem dúvida, os trabalhos de sua cela. Escreveu, além disso, um pequeno volume que é a explicação de sua alegoria. Está dividido em duas partes. A primeira, em prosa, contém a dedicatória, a razão da construção alegórica e descrições detalhadas dos motivos e temas das oito telas, as quatro bases e os intercolúnios. Cada uma dessas descrições termina com um breve poema: décimas, oitavas, quartetos, epigramas latinos, menos a da primeira tela que remata com um soneto. A segunda parte, toda em verso, é a *Explicación sucinta del arco*. Na verdade é uma recapitulação e uma metrificação das descrições da primeira parte. Toussaint pensa que deve ser de 1860 e que a edição completa das duas partes é ligeiramente posterior, talvez de 1681. Se assim for, a *Explicación sucinta* (em verso) seria a segunda publicação de sóror Juana. A primeira são os *Villancicos a San Pedro (Vilancicos a São Pedro)*, surgidos em 1677.

Nas telas, bases e intercolúnios eram representados diferentes episódios da história de Netuno, transformados em alegorias dos fatos, reais ou supostos, do marquês de la Laguna e enlaçados com a imperial Cidade do México. Por exemplo, na terceira tela aparecia a história de Delos, também recolhida por Vitoria, que Netuno transformou, de ilha oscilante, em ilha firme, alusão ao México-Tenochtitlan: "*Ciudad sobre las ondas fabricada,/que en céspede titubeante/ciega gentilidad fundó ignorante* ("Cidade sobre ondas fabricada,/que na grama titubeante/cega gentilidade fundou ignorante"); na quarta tela o deus salvava

Enéias da perseguição de Aquiles, arquétipo do marquês que, como "*el Padre de los Vientos poderoso,/cuánto más ofendido más piadoso*" ("o Pai dos Ventos poderoso,/quanto mais ofendido mais piedoso"); na quinta tela, Netuno protegia os *doutos* centauros da clava de Hércules, e o marquês, à semelhança do deus marinho, era "das letras o melhor asilo";[1] na sexta tela via-se o Delfim, embaixador de Netuno ("*Tulio escamado*") diante da esquiva Anfitrite, transformado em constelação: "*Oh México, a tu Neptuno aplaude* (...) *El Delfín brilla en el cielo y anuncia que es todo feliz con su augurio*" ("Oh, México, a ti Netuno aplaude (...) O Delfim brilha no céu e anuncia que é todo feliz com seu augúrio"); na sétima tela, o deus aceita ser vencido por Minerva em sua competição com ela para dar um nome a Atenas, derrota que é vitória, pois, ao contrário do que se afirma, Minerva não é filha de Júpiter, mas de Netuno, quer dizer, da própria sabedoria, "segundo diz Natal Conti seguindo a Pausanias"; e assim sucessivamente.

O arco e sua dupla explicação, em prosa e verso, continham duas petições. A primeira, simbolizada na segunda tela com a pintura de "*una ciudad ocupada por las saladas iras del mar*" ("uma cidade ocupada pelas salgadas iras do mar"), pedia ao vice-rei que executasse as obras de deságüe do vale do México, como Netuno apresara numa lagoa as águas do rio Peneo. Sóror Juana resumia a súplica numa oitava real, sob o mote *Opportuna interventio*: "*Quede ya la cabeza de Occidente/segura de inundantes invasiones*" ("Fique já a cabeça do Ocidente/segura de inundantes invasões"). No outro lado da oitava tela fora pintada a catedral do México tal como era naqueles anos, não concluída; em frente aparecia o muro de Tróia, cuja edificação se atribuía a Netuno. De novo sóror Juana segue de perto Vitoria; como o mitólogo espanhol, contrapõe a opinião de Ovídio, que imputa a construção do muro a Apolo, com a de Virgílio, que diz ser obra de Netuno. Sóror Juana, como Vitoria, cita os mesmos versos de Ovídio e Virgílio. No final, pede a ajuda do vice-rei para terminar o templo e remata a alegoria com outra oitava real.

1. Este episódio é um dos raros em que sóror Juana se afasta de Vitoria, dizendo que os centauros não são doutos, mas abomináveis e lascivos monstros.

O *Neptuno alegórico* é um perfeito exemplo da admirável e execrável prosa barroca, prosopopéica, cruzada de ecos, labirintos, emblemas, paradoxos, agudezas, antíteses, coruscante de citações latinas e nomes gregos e egípcios, que em frases intermináveis e sinuosas, lenta mas não angustiada por seus floreios, avança pela página com certa majestade elefantina. Não importa: a abundância de citações, referências e alusões livrescas — quatro ou cinco por página — nos dá uma idéia bastante completa das leituras de sóror Juana e de suas preferências intelectuais e literárias.

A parte em verso, *Explicación sucinta*, embora menos interessante, é de maior valor estético. Apesar de ser uma obra de encomenda, contém, como sempre, linhas e passagens felizes. A dedicatória, em octossílabos assonantes, cumpre uma tripla finalidade: elogiar o novo vice-rei, o que sai (frei Payo) e o cabido. Grande cortesã, sóror Juana destaca-se na arte da lisonja engenhosa. As outras partes — uma por cada tela — estão escritas na forma usual nesse tipo de composição: a silva, versos de onze e sete sílabas livremente assonantes. Surpreende, uma vez mais, a mestria de sua versificação. Cada linha é uma unidade vivente e flexível; as sílabas, movidas pelos acentos e pelas cesuras, unem-se e separam-se, levantam-se e caem com uma ondulação que evoca o mar e, também, um campo de trigo.

A versificação de sóror Juana é uma das mais belas e refinadas do idioma. Pouquíssimos poetas de língua espanhola a ela se igualam e nos dedos contamos aqueles que são melhores do que ela. A silva foi escrita à luz (e à sombra) de Góngora. Luz e sombra domadas por um temperamento menos rico e poderoso, porém mais reflexivo. Resplendores refreados até se transformarem em sóbrias claridades: "*En trono transparente/constelación luciente*" ("Em trono transparente/constelação luzente"). A *Explicación sucinta* termina com um soneto no qual, entre retorcimentos e reverberações, brotam uns tercetos com ressonâncias neoplatônicas. Sóror Juana convida o vice-rei a transpor o arco e entrar na catedral:

Pero entrad, que si acaso a tanta alteza
es chico el templo, amor os edifica
otro en las almas de mayor firmeza
que de mentales pórfidos fabrica:
que como es tan formal vuestra grandeza,
inmateriales templos os dedica.*

O arco era um retrato alegórico de Tomás de la Cerda. A parte em prosa justifica essa alegoria e a abre. Começa explicando que para representar os deuses — seres imateriais e que "careciam de toda forma visível" — os antigos egípcios acudiram aos hieróglifos, "e isto fizeram não só com as deidades, mas com todas as coisas invisíveis, as quais eram os dias, meses e semanas". Pela mesma razão, e também por reverência e respeito", não foi nada desatinado "procurar idéias e hieróglifos que simbolicamente representem algumas das inumeráveis prerrogativas que resplandecem no conde de Paredes". Em seguida, sóror Juana explica por que escolheu uma fábula da Antiguidade como alegoria do vicerei, sem que isso torne mentirosa a comparação, pois "as fábulas têm seu fundamento em fatos verdadeiros; e os que chamou de deuses a gentilidade, foram realmente príncipes excelentes (...) ou inventores de coisas". Netuno lhe pareceu ser "um desenho de sua Excelência tão verdadeiro como o dirão as concordâncias de suas façanhas". Embarca então na genealogia e façanhas de Netuno, reunindo enorme conjunto de citações dos mitólogos em moda — Cartario, Pierio Valeriano, Natal, Textor — e dos poetas e autoridades clássicas, como Macróbio, Cícero, Plínio, Ovídio, Homero, não excluindo os Pais da Igreja e a Bíblia.

A genealogia de Netuno que nos apresenta sóror Juana não é inusitada para sua época, mas é tendenciosa. Mais adiante tratarei de mostrar a razão dessa curiosa genealogia. Segundo ela, foi mãe de Netuno "a deusa Opis ou Cibele, a mesma que Ísis, por representar estes dois nomes à Terra, a qual chamaram *Mag-*

* Mas entrai, que se acaso a tanta alteza/é pequeno o templo, amor vos edifica/ outro nas almas de maior firmeza/que de mentais pórfidos fabrica:/que como é tão formal vossa grandeza,/imateriais templos vos dedica (N. do T.).

na Mater (...) A mesma coisa significa Ísis, no entender de Natal: *Io modo Luna dicta est, modo credita est Terra...*" ("Io chamada Lua, suposta Terra.) A transformação de Opis em Ísis, de Ísis em Io e de Io em vaca lhe permite, seguindo os tratados de mitologia da época, acentuar o caráter egípcio da deusa, e, por derivação, de seu filho, que já não é Netuno, o deus marinho dos gregos e romanos; melhor dizendo, que sem deixar de sê-lo, é também Harpócrates (Hórus), divindade do silêncio, filho de Ísis e adorado pelos egípcios em forma de um menino-deus. Sóror Juana estava fascinada pela figura de Harpócrates (ela o menciona de novo em *Primero sueño*) e lembra que Santo Agostinho o chamou "deus grande do silêncio". A mesma citação figura no *Teatro de los dioses de la gentilidad* (capítulo XIII: *De Harpócrato, dios del silencio*); sóror Juana continua seguindo de perto Vitoria, outra vez sem mencioná-lo, no resto de suas informações sobre essa divindade egípcia, como quando mostra que Harpócrates é o deus que os gregos chamavam Sigalião.

Há um momento em que o tecido de analogias de que está feito todo o sincretismo se rompe nesta ou naquela parte: Netuno é Harpócrates e Harpócrates é silêncio e silêncio é Sigalião, mas Netuno é silêncio? A relação entre o primeiro termo e o último afina tanto que ameaça a se romper. Com fingida ingenuidade sóror Juana confessa "não ter visto em autor algum" (embora acrescente logo, com certa malícia, "dos poucos que tenho lido"), "a razão de terem os antigos venerado Netuno como deus do silêncio..." O certo é que Netuno, deus marinho, violento, na verdade temível, estava associado à doma de cavalos e à navegação, não ao silêncio. Contudo, torcendo um pouco mais o fio da analogia, ela arrisca uma explicação: "Por ser deus das águas, cujos filhos, os peixes, são mudos, como os chamou Horácio: *O mutis quoque piscibus/donatura cygni, si lebeat, sonum*" ("Oh, aos mudos peixes puderas dar, se quisesses, o canto dos cisnes".) Nem a explicação é uma explicação nem a citação de Homero se justifica, a não ser para fazer do tempestuoso e imprevisível Netuno um deus hermético e silente.

A citação de Horácio aparece também em Vitoria, só que não a propósito de Netuno, mas do silêncio e suas deidades —

Harpócrates, Sigalião, Angirona ou Angerona.[2] E mais, todas as citações e associações que faz sóror Juana nesse período vêm de Vitoria (que, por sua vez, as tomou de Pierio, Cartario e outros). Vale a pena comparar os textos de sóror Juana e Vitoria como um exemplo dos métodos de nossa poeta:

Sóror Juana:

> Razão pela qual, por ser mestre do silêncio, fizeram de Pitágoras um peixe, porque só ele é mudo entre todos os animais; e assim era provérbio antigo: *pisce taciturnior* [mais calado que um peixe]; e os egípcios, segundo Pierio, puseram-no como símbolo do silêncio; e Claudiano diz que Radamanto transformava os loquazes em peixes, para que com eterno silêncio compensassem no que haviam errado falando: *Qui iusto plus esse loquax, arcanaque suevit/prodere, piscosas fertur victurus in undas:/ut nimiam pensent aeterna silentia vocem* [Quem costumou ser loquaz mais além do justo e revelou os segredos é levado às ondas carregadas de peixes: para que com seu silêncio eterno expie sua voz desbordada].

Vitoria:

> Foi Pitágoras grande mestre de ensinar a calar, e assim seus discípulos o fizeram um peixe: porque entre todos os animais só este é mudo, e foi provérbio antigo: *pisce taciturnior*, mais calado e mais mudo que o peixe, e assim o chamaram os egípcios, segundo Pierio, como símbolo do silêncio (...) e Claudiano atribui o mudo silêncio aos peixes quando introduz Radamanto, juiz dos infernos, condenando os homens loquazes e faladores que tiveram o atrevimento de descobrir e manifestar os segredos ocultos, em pena dos quais os transformava em peixes e estes são os versos de Claudiano: *Qui iusto plus esse* etc. etc.

---

2. Sobre a *diua Angerona,* deusa do solstício de inverno, divindade dos *augustos dies*, esse período angustiante em que a luz solar diminui, ver *La religion romaine archaïque* (Paris, 1966) de Georges Dumézil. É particularmente interessante a observação sobre o valor mágico do silêncio como energia espiritual concentrada.

Genealogia sincretista: o arquétipo do marquês de la Laguna não era realmente o greco-romano Netuno, mas uma divindade composta, na qual se ajustavam diferentes atributos e deidades, entre elas e, principalmente, um deus — menino egípcio (Hórus) em sua forma helenizada: Harpócrates. O processo de transformação de sóror Juana tendia a intelectualizar e interiorizar Netuno para transformá-lo, de deus tempestuoso e progenitor de monstros assustadores como Polifemo e o gigante Anteu, numa deidade civilizada cujos atributos eram a sapiência, a cultura e a arte. Quanto a Ísis:

> Esta Ísis tão celebrada foi aquela rainha do Egito a quem Diodoro da Sicília com tanta razão elogia desde os primeiros escritos de sua *História*; um livro inteiro escreveu Plutarco desse assunto; Pierio Valeriano, muitos capítulos; Platão, muitos elogios, o qual no livro II de *Legib* [*Leis*], tratando da música dos egípcios, disse: *Ferunt, antiquissimos illos apud eos concentus Isidis esse poemata* [Dizem que aqueles cantos, alguns muito antigos, eram poemas de Ísis].

Assim, Ísis não só era deusa da sabedoria como poeta.

Depois de fazer o retrato de Netuno, sóror Juana o compara com don Tomás de la Cerda. Embora louca, essa comparação tem certa graça — Netuno é filho de Saturno e Tomás de la Cerda é de estirpe real; Netuno é filho de Ísis (a Sabedoria) e Tomás de la Cerda é descendente de Alfonso, o Sábio; Netuno é irmão de Júpiter, o deus do céu, e Tomás de la Cerda é o deus do duque de Medinaceli (*coeli* = do céu); Netuno é deus da água e Tomás de la Cerda, marquês de la Laguna; Netuno, deus dos edifícios, levantou a muralha de Tróia e Tomás de la Cerda é conde de Paredes; Netuno inventou a arte de montar a cavalo e Tomás de la Cerda é marquês, vocábulo celta que significa chefe dos cavaleiros; a insígnia de Netuno é o tridente e no bastão do vice-rei se cifra a tripla potestade — a marcial, a civil e a criminal etc. A condesa de Paredes também figurava no arco. Além da primeira tela, na qual aparecia como Anfitrite, nua e de pé sobre uma concha marinha, estava representada nos dois intercolúnios. Num deles o próprio mar serviu de hieróglifo à beleza de

María Luisa Manrique de Lara: "*La belleza de María es el Mar que se lleva a los ojos*" ("A beleza de María é Mar que se leva aos olhos"). A condesa era da casa de Mantua, de modo que em outro intercolúnio se pintou "uma nave no meio do mar e acima a Estrela" (Vênus):

> Cuando se llegó a embarcar
> de Mantua la luz más bella,
> tener el mar tal estrella
> fue buena Estrella del Mar.*

O *Neptuno alegórico* começa com uma comparação entre os hieróglifos egípcios e o arco erigido em honra ao vice-rei. Para sóror Juana o arco era um hieróglifo, mais um, dentro da vasta representação alegórica que era o universo. O século XVII foi dos emblemas, e só dentro dessa concepção emblemática do universo podemos compreender a atitude de sóror Juana. O redescobrimento da escritura hieroglífica, no século XV, provocou o nascimento da arte dos emblemas que, dois séculos mais tarde, nas mãos dos jesuítas, transformou-se num sistema de interpretação do mundo e num instrumento pedagógico e didático.[3] Os hieróglifos e os emblemas não só eram representações do mundo, mas o próprio mundo era hieróglifo e emblema. Não se via neles unicamente uma escritura, ou seja, meios de representação da realidade, mas a própria realidade. Entre os atributos da realidade estava o de ser simbólica: rios, rochas, animais, astros, seres humanos, tudo era um hieróglifo, sem deixar de ser o que era. Os signos adquiriram a dignidade do ser; não eram uma imagem da realidade: eram ela própria. Ou mais exatamente uma de suas versões. Se a realidade do mundo era emblemática, cada coisa e cada ser eram símbolos de outra. O mundo era um tecido de reflexos, ecos e correspondências.

---

* Quando chegou a embarcar/de Mantua a luz mais bela,/ter o mar tal estrela/foi boa Estrela do Mar (N. do T.).

3. Jurgis Baltrusaitis, *La quête d'Isis*, Paris, 1967.

A conjunção entre a visão emblemática do universo e o neoplatonismo era fatal. O encontro aconteceu na Florença de Cosme de Médicis e seus primeiros protagonistas foram Marsilio Ficino, Pico de Mirandola e seus discípulos e amigos. O fato de os hieróglifos egípcios serem indecifráveis dava-lhes um estatuto ontológico diferente daquele do mero signo lingüístico. (Só com Champollion a escritura egípcia perdeu essa dignidade.) Além disso, precisamente por serem egípcios, os hieróglifos eram uma espécie de materialização misteriosa da sabedoria original, tal como fora revelada aos homens pelos fundadores da *prisca theologia*, os mestres de Platão e Plotino. Entre esses primeiros filósofos, o mais antigo e sábio fora Hermes Trismegisto. Desde o princípio o neoplatonismo renascentista foi um hermetismo, e esse hermetismo foi um 'egipcianismo'. Em seu prefácio ao *Pimandro*, um dos tratados do *Corpus hermeticum*, Ficino diz: "Nos tempos em que nascia Moisés, florescia o astrônomo Atlas, irmão do físico Prometeu, avô do lado materno do velho Mercúrio, cujo neto foi Mercúrio Trismegisto (...) que foi chamado de fundador da teologia". Ficino atribuía a invenção dos hieróglifos a Hermes. Via neles — e não só neles, mas também nas pirâmides, nos obeliscos e outros monumentos do Egito — expressões simbólicas, formas materiais nas quais se havia manifestado a sabedoria original ou 'primeira teologia'.

A interpretação 'egípcia' do platonismo não era uma novidade. O próprio Jâmblico já tentara uma fusão entre os rituais orientais, sobretudo os egípcios, e a filosofia platônica. A Antiguidade greco-romana sempre viveu fascinada pelo Egito, desde Heródoto. A religião egípcia, especialmente o culto a Ísis, penetrou profundamente na Síria, Ásia Menor, Grécia, Roma e, mais tarde, na Gália e Alemanha. À religião de Ísis devemos uma das obras mais belas da nossa civilização — *As metamorfoses* — e o ensaio de Plutarco sobre Ísis e Osíris. O sincretismo grego fez do deus Thoth, inventor das artes e das ciências, o Hermes três vezes grande (Trismegisto) da tradição hermética. Os textos herméticos situam-se, segundo Festugière, entre o primeiro e o terceiro século depois de Cristo, quer dizer, são claramente poste-

riores a Platão.[4] Muito se tem discutido sobre a importância e a quantidade de elementos realmente egípcios no gnosticismo hermético. Para Festugière as idéias são essencialmente gregas, embora o verniz seja egípcio. Bloomfield acredita que "esses escritos são principalmente obra de neoplatônicos egípcios influenciados pela teologia estóica, judaica e persa, tanto como por crenças nativas egípcias e por Platão, especialmente pelo *Timeo*".[5] Assim nasceu um Egito quimérico e cujas fantásticas características seriam acentuadas pelo Renascimento e pela Idade Barroca.

O hermetismo neoplatônico estendeu-se por toda a Europa durante o século XVI. Sua influência impregnou não somente a filosofia e a teologia como a literatura e a poesia. Na corte dos Valois, protegidos alternadamente por Diana de Poitiers e Catarina de Médicis, os poetas professaram um neoplatonismo impregnado de hermetismo. Uma das figuras centrais desse grande momento poético foi Pontus de Tyard, bispo de Châlons. Poeta admirado por Ronsard, amigo de Maurice Scève e cantor de Louise Labé, Tyard não temeu afirmar que na tradição 'egípcia' se anunciava o mistério cristão ternário: "Da santa escola do Egito (...) fluiu a nós a secreta doutrina e a sabedoria do número ternário..." Na Inglaterra o hermetismo neoplatônico influiu em Philip Sidney e de seu círculo prolongou-se até o século XVII com os neoplatônicos de Cambridge. Dois dos livros que publicou Giordano Bruno durante sua passagem pela Inglaterra — *Spaccio della bestia trionfante* e *De gli eroici furori* — foram dedicados a Sidney. Recentemente Frances A. Yates observou que não seria impossível que Shakespeare tenha-se inspirado em Bruno como modelo de Berowne, o poeta cortesão de *Trabalhos de amor perdidos.*

---

4. A.J. Festugière, *La révélation d'Hermes Trismégiste,* Paris, 1950-1954 (quatro volumes). Os textos herméticos foram editados e traduzidos por A.D. Nock e A.J. Festugière, *Corpus hermeticum*, Paris, 1945-1954 (quatro volumes).
5. M.W. Bloomfield, *The seven deadly sins*, Michigan, 1952. Citado por Frances A. Yates em *Giordano Bruno and the hermetic tradition*, Londres, 1964. [Tradução castelhana em Seix Barral.]

No hermetismo neoplatônico renascentista devemos distinguir três elementos: o filosófico propriamente dito, mistura de platonismo autêntico e idéias extraídas do *Corpus hermeticum,* a cabala e outras fontes; a nova ciência, especialmente a astronomia e a física; e uma visão mágica do universo, derivada da alquimia, da astrologia e de outras ciências ocultas. Sobre este último assunto, devemos dizer que os 'magos' do século XVI, como John Dee, por sua contínua manipulação e experiências com os elementos naturais, prepararam o empirismo da ciência moderna. As preocupações científicas e as mágicas estavam de tal modo imbricadas que é impossível separá-las. Isso vale não só para as figuras menores como Cornélio Agrippa e John Dee como para Giordano Bruno e Tommaso Campanella. Bruno fez suas várias idéias de Copérnico e lhes dá pela primeira vez uma formulação filosófica; ao mesmo tempo, serve-se da nova física e da nova astronomia para justificar a magia. Com a intenção de voltar a esse assunto ao estudar *Primero sueño*, por enquanto enfatizo a fusão entre hermetismo e egipcianismo. Em seu *Spaccio della bestia trionfante*, Bruno diz: "Egito, a grande monarquia das letras e da nobreza, é pai de nossas fábulas, metáforas e doutrinas". Ao se referir à escritura egípcia, confunde, bem de acordo com sua época, os hieróglifos com os emblemas — já no período helênico incorrera no mesmo erro — e diz que "com essas letras sagradas (...) que eram imagens (...) os egípcios conseguiram, com maravilhosa habilidade, apropriar-se da linguagem dos deuses".

O século XVII é a linha divisória entre esse tipo de pensamento e o da modernidade. O hermetismo começou a declinar quando, em 1614, um huguenote refugiado na corte de James I, o helenista Isaac Casaubon, provou que o *Corpus hermeticum* pertencia aos primeiros séculos da era cristã. O triunfo do pensamento de Descartes e os avanços da física e da astronomia newtoniana precipitaram a ruína do hermetismo. Contudo, sobreviveu ao longo do século XVII não só em movimentos de esoterismo religioso como o dos rosa-cruzes, mas também em figuras que exerceram uma grande influência intelectual em sua época. Entre elas, estão a do inglês Robert Fludd e a do jesuíta

alemão Atanasio Kircher (1601-1680), de renome universal em seu século. Fludd tornou-se célebre por suas polêmicas com o padre Mersenne, o amigo de Descartes, e com Kepler. A personalidade de Kircher ainda espera uma biografia moderna.[6] Fugindo da ocupação sueca na Alemanha, ele primeiro refugiou-se em Avignon e, depois, instalou-se em Roma. Ali viveu durante quarenta anos, até sua morte. Conseguiu reunir uma rica coleção de antiguidades orientais, livros, manuscritos e instrumentos científicos. Kircher foi um autor fecundo e suas obras muito lidas e estimadas em seu tempo. Frances A. Yates o compara com "um Pico de la Mirandola do século XVII" e observa que ele se propôs a fazer uma síntese das grandes tradições religiosas que incluía áreas que Pico não conhecera, como o México e o Japão, estudadas pelas missões jesuítas". O sincretismo de Kircher era mais amplo que o de Sigüenza, mas obedecia à mesma política espiritual e inspirava-se num propósito semelhante: uma síntese cristã das religiões universais.

Homem de grande talento e eloqüência, erudito tomado por um delírio de interpretação que o aproxima de muitos de nossos contemporâneos, Kircher acreditou encontrar na civilização egípcia a chave universal para decifrar todos os enigmas da história. Naturalmente esse Egito era o da tradição hermética. Em vários livros que foram muito prestigiados e comentados — *Prodomus coptus* (1636), *Oedipus aegyptiacus* (1652) — demonstrou com temível erudição e loquacidade que a Índia, a China e o México antigo deviam suas artes, religiões, ciências e filosofias ao Egito da tradição hermética. Três exemplos entre milhares: Confúcio não é outro senão o sábio chamado de Thoth pelos egípcios e Hermes pelos gregos; os brâmanes adoram Ísis em seus pagodes e andam vestidos de linho e apoiados em seu bastão como os sacerdotes egípcios; os magos e adivinhos do Méxi-

6. Em 1974 o padre jesuíta Conor P. Reilly publicou *Athanasius Kircher, master of a hundred arts* (Roma-Wiesbaden, 1974), excelente como informação sobre os inumeráveis trabalhos científicos de Kircher e sua evolução intelectual. Contudo, toca só de leve no hermetismo de Kircher. Tampouco se ocupa, talvez por motivos religiosos, de seu sincretismo.

co seguiam, em seus ritos, os hierofantes egípcios e os gimnosofistas da Índia; foi o exemplo egípcio que inspirou os construtores das pirâmides mexicanas. O *Oedipus aegyptiacus* contém um capítulo sobre o paralelismo entre a religião egípcia e a americana. Os leitores novo-hispânicos de Kircher devem ter acolhido essas informações com imensa e compreensível emoção.

O sincretismo jesuíta assume na obra de Kircher um caráter total e que abarca todos os tempos e todos os espaços. A Roma católica é o centro ao qual convergem todas as religiões e prefiguração desse centro, verdadeira ponte entre o cristianismo e as outras religiões, é o Egito antigo e seu profeta Hermes Trismegisto. O *Oedipus aegyptiacus* está cheio de citações do *Corpus hermeticum*, especialmente do *Pimandro* e do *Asclepius*. Kircher acreditava, como Pontus de Tyard, que Hermes pressentira o mistério da Trindade. A grande paixão de Kircher, diz Frances A. Yates, foram os hieróglifos e, seguindo a todos de sua época, ele os via como emblemas, quer dizer, não como esculturas, mas pinturas simbólicas que escondiam verdades divinas:

> Hermes Trismegisto, o Egípcio, foi o primeiro que usou os hieróglifos, assim se transformando no príncipe e pai de toda a filosofia e teologia egípcias (...) gravou suas idéias em pedras e rochas eternas e assim puderam saber de Deus e das coisas divinas Orfeu, Museo, Lino, Pitágoras, Platão, Parmênides, Homero, Eurípides...

Os hieróglifos não passavam de representações simbólicas, emblemas, das idéias de *Pimandro* e dos outros tratados herméticos.

O hermetismo também penetrou na Espanha, mas suas marcas são menos visíveis que na Itália, França, Inglaterra e Alemanha. A ortodoxia da monarquia espanhola e sua política beligerante em matéria religiosa explicam o caráter na verdade discreto e até subterrâneo do hermetismo espanhol. Mas não tanto quanto supõe a visão usual e estereotipada da história da Espanha. Recentemente descobriu-se sua influência em nada menos que em Juan de Herrera, o arquiteto de Felipe II. Um estudioso inglês, René Taylor, mostrou que tanto Herrera como

Felipe II colecionavam as obras herméticas.[7] Segundo Taylor é notável a semelhança das preocupações mágico-arquitetônicas de Herrera e as de John Dee, o astrólogo de Elisabeth, amigo e guia de Bruno durante sua permanência em Londres. Diz Taylor:

> Ambos, Dee e Herrera, foram matemáticos, mas ao seu interesse pelas matemáticas racionais somava-se sua paixão pela *mathesis* ou matemáticas místicas (...) Os dois foram entusiástas seguidores de Lulio (...) e se interessaram pelo hermetismo, pela astrologia e pela cabala.

Taylor acrescenta que Felipe II não só tinha em sua biblioteca as obras de Dee, como também o conhecera pessoalmente, pois o mago inglês fizera seu horóscopo. As relações entre Dee e certos círculos espanhóis interessados nessas matérias devem ter sido bastante íntimas; entre os objetos pertencentes a Dee, adquiridos há pouco tempo pelo Museu Britânico, encontra-se um espelho asteca de obsidiana. Dee esteve nos Países Baixos e durante sua passagem por lá recebeu visitas de muitos nobres do séquito de Carlos V. Algum deles deve tê-lo presenteado com o espelho mexicano.[8]

O tema do hermetismo nas letras hispânicas dos séculos XVI e XVII não fora estudado, mas, mesmo que nossas informações sejam incompletas e fragmentárias, não seria arriscado pensar que sua influência foi maior do que se supõe. Falta uma pesquisa cuidadosa sobre o tema, tal como se fez no caso dos poetas da Pléiade, na França, ou de Spenser e Sidney, na Inglaterra. Por exemplo, seria preciso nos determos um pouco no platonismo de Lope de Vega. Um exame ainda que superficial de *La Dorotea* — uma de suas obras mais pessoais, não só por sua natureza autobiográfica, mas porque expõe sua filosofia do amor, além de ser

---

7. René Taylor, *Architecture and magic: consideration on the idea of the escorial,* no volume *Essays in the history of architecture, presented to Rudolf Wittkower,* Londres, 1967.
8. *Cf.* Frances A. Yates, *Theatre of the world,* Chicago, 1969. A erudita inglesa menciona um artigo de Hugh Tait ("O espelho do demônio: o *speculum* mágico do doutor John Dee"), extraído de *Horace Walpole, writer, politician and connoisseur,* Yale, 1967.

um repertório de suas idéias e leituras — revela sua familiaridade com o neoplatonismo. Estão ali muitas citações e alusões a Ficino, Pico de la Mirandola, León Hebreo e, é claro, não faltam as referências a Natal Conti, Alciato e Textor.

A aprovação do *Teatro de los dioses de la gentilidad* é de Lope de Vega. Muito bem, no capítulo dedicado a Hermes (*De Mercúrio Trismegisto, neto do deus Mercúrio*), Vitoria diz:

> Mercúrio, o filósofo [ou seja, Thoth], teve o sobrenome de Trismegisto porque foi grande em três coisas: grande no Sacerdócio, grande na ciência da filosofia e muito grande na teologia (...) pois alcançou alguns dos mistérios da Santíssima Trindade e os confessou.

Essa interpretação sincretista de alguns dos tratados do *Corpus hermeticum* era corrente, segundo vimos, entre os neoplatônicos. Vitoria acrescenta:

> Nenhum dos filósofos antigos diz mais palavras tiradas, ao pé da letra, da Sagrada Escritura, que Mercúrio Trismegisto: e no livro chamado *Asclepio*, no capítulo quarto, trata Trismegisto das coisas da criação quase ao pé da letra como as escreveu Moisés no Gênese.

Em sua *Aprobación,* Lope de Vega diz que o livro do padre Vitoria contém

> uma lição importantíssima para a inteligência de muitos livros, cuja moralidade envolveu a antiga filosofia em tantas fábulas (...) e em cujos ornamentos os teólogos da gentilidade, desde Mercúrio Trismegisto até o divino Platão, acharam nos símbolos e hieróglifos a explicação da natureza das coisas, como consta do *Pimandro* e do *Timeo*, que os egípcios por coisas sagradas tanto esconderam do vulgo.

4. A MADRE JUANA E A DEUSA ÍSIS

Depois dessa digressão podemos entender melhor a atitude de sóror Juana e a verdadeira significação do *Neptuno alegórico*. Já observei que nas primeiras páginas da explicação em prosa (*Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula*) ela faz Netuno descender de Ísis. Assim o transforma numa deidade egípcia. Havia certas razões — umas de ordem histórica e mitológica, outras, internas, de seu interesse — para essa identificação. Sob Ptolomeu Sóter nasceu o culto sincretista de Osíris/Serápis. Ele foi propagado pelos comerciantes e marinheiros egípcios por todos os portos do Mediterrâneo.[1] A popularidade do culto de Serápis nos portos explica por que às vezes era identificado com Posêidon e, mais tarde, com Netuno. Mas o que interessava a sóror Juana era sobretudo destacar os nexos entre Netuno e a sabedoria. Para transformá-lo em filho de Ísis ela se vale do mesmo método de Sigüenza y Góngora, um método universalmente empregado pelos mitólogos do Renascimento e da Idade Barroca. Sóror Juana observa que Cartario "se equivoca", ou seja, confunde Minerva e Ísis. Na verdade, as duas deusas são a mesma que não é outra senão aquela

> que os autores antigos têm nominado com grandíssima diversidade: Apuleyo, a chama Rea, Vênus, Diana, Belona, Ceres, Juno, Proserpina, Hécate e Ramnusia. Diodoro da Sicília diz que Ísis é a que chamaram de Luna, Juno e Ceres; Macróbio opina que não é outra senão a Terra, ou a natureza das coisas.

1. Franz Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris, 1911.

Apesar dessa pluralidade de nomes e atributos, sóror Juana sustenta que "não é difícil averiguar quem seja esta tão repetidas vezes mencionada Ísis": todos esses nomes são maneiras de chamar a sabedoria. Para prová-lo, recorre a Jacques Bolduc, um autor também muito citado por Vitoria que diz:

> os antigos haviam dado à sabedoria diversos nomes, todos originados de terem alguns atribuído a algumas deusas assistentes suas — para dar autoridade à sua doutrina —, dizendo dever à sua orientação o que das ciências alcançavam, como foi o caso da Egéria de Numa, da Urânia de Avito, da Eunóia de Simão, o Mago...

Assim, Ísis é um dos nomes da sabedoria, o mais ilustre, pois está ligado à tradição hermética do Egito, para a qual confluem a sabedoria pagã e a revelação bíblica.

Não deixa de ser extraordinário que sóror Juana cite entre os antigos nomes da sabedoria ninguém menos que a consorte de Simão, o Mago, um personagem descrito como um impostor em *Hechos de los apóstoles* e ao qual vários autores cristãos e Pais da Igreja — Justino, o Mártir, Hipólito, Irineu, Tertuliano — pintam de negro e cobrem de inventivas. Sóror Juana não podia ignorar que a mulher do gnóstico Simão se chamava Helena e que ele a conhecera num bordel de Tiro; no corpo da prostituta se refugiara, dizia Simão, a caída Ennoia (Eunóia), ou seja, a Sapiência divina. Não menos surpreendente é que sóror Juana, nisso coincidindo com os gnósticos e os herméticos, atribua um sexo ao Espírito e que esse sexo seja precisamente o feminino. Com efeito, como *sophia* (sabedoria), as palavras *ennoia* e *epinoia*, freqüentemente usadas pelos gnósticos e que significam pensamento e idéia, são femininas.[2] A idéia de uma natureza caída é comum ao gnosticismo e ao cristianismo, mas no primeiro aparece um elemento essencialmente estrangeiro à visão cristã do universo: a crença num Espírito feminino. O gnóstico vê o mundo na forma de casais, todos eles derivados de um du-

2. *Cf.* Hans Jonas, *The gnostic religion*, Boston, 1963, e H.D. Leisegang, *La gnose*, Paris, 1951.

plo princípio: *nous* (mente, espírito) e *epinoia* ou *ennoia* (pensamento). Por isso tem sido dito que a gnosis pode ser vista como 'um grandioso mistério sexual'. Sóror Juana conheceu essas idéias indiretamente, por meio dos tratados sincretistas de mitologia, dos livros do padre Kircher de outras obras mais ou menos tocadas pelas especulações do hermetismo neoplatônico. Assim, afirma que a sabedoria é de essência feminina e, sem dizer isso expressamente, insinua que o que chamamos de espírito ou idéia também é feminino.

Essas idéias foram claramente heréticas e sem dúvida por isso sóror Juana recorre a uma não menos assombrosa etimologia de Ísis. Volta outra vez a Bolduc que

> depois de bem fundados discursos, diz: *De Misraim e Heber, primeiros mestres dos egípcios e varões renomados pela divina sabedoria, ou por sua doutrina relativa à religião, sabemos que de um nome hebreu duplicado vem o nome de Ísis. Esse nome é Is, que significa varão.*

Essa etimologia Juana afasta de qualquer suspeita: a deusa Ísis é a personificação da sabedoria, mas sua origem é duplamente masculina: Is-Is = duas vezes varão. Além disso, a origem hebréia do nome dá à sabedoria encarnada em Ísis um caráter distinto e superior ao da grega Sofía, a latina Sapiência ou a gnóstica Eunóia. A sabedoria de Ísis está diretamente ligada à revelação bíblica, embora esta origem sobrenatural tenha ficado obscurecida depois por séculos de paganismo. Da mesma forma que nas doutrinas de Hermes Trismegisto é transparente o mistério da Santíssima Trindade, na sabedoria egípcia de Ísis existe uma cópia da revelação bíblica. Assim o diz sóror Juana:

> Mas este nome de Ísis [refere-se ao original hebreu] não foi de sabedoria como queira [quer dizer, sabedoria profana], mas de Heber e de Misraim, como o próprio Bolduc explicou: *De modo que a vaca que significa Ísis ou a divina sabedoria, de acordo com os varões que foram os primeiros chefes no Egito depois do dilúvio, ou seja Misraim e Heber, com alguns indícios era diferente daquela que depois existiu.*

E sóror Juana conclui triunfalmente que houve uma época, antes das aderências pagãs e idólatras, na qual Ísis "representava só a sabedoria" — a verdadeira, a que tem sua fonte na Bíblia.

A etimologia extravagante de Ísis não é unicamente uma singularidade barroca nem uma argúcia teológica para se colocar a salvo de ataques doutrinários, mas revela, uma vez mais, a contraditória intimidade de sóror Juana: é uma decidida exaltação da condição feminina e, simultaneamente, expressa uma não menos decidida vontade de transcender essa condição. A sabedoria é feminina, mas a deusa que a personifica significa duas vezes varão. (Não seria este paradoxo o mesmo do movimento feminino moderno?) Os enigmas mitológicos em que se deleitava sóror Juana são máscaras que, ao ocultá-la, a revelam. Mas na predileção por Ísis ainda é possível discernir outro elemento. Deusa cujo nome é a duplicação simbólica de varão e arquétipo feminino do mais alto saber, o profano e o divino, Ísis é também a 'mãe universal', a *Magna Mater*: a Terra e a própria natureza. Ela nunca fora identificada, desde a época helenista, com Deméter, Afrodite, Hera, Io. No caso de Io a conexão era mais direta: a maioria dos mitólogos diz que Io, transformada em vaca e perseguida pelo tavão de Juno, refugia-se no Egito, onde Júpiter, apiedado, devolve-lhe a forma humana. Os egípcios, diz Vitoria, "adoraram-na em figura de vaca e chamaram-na de deusa Ísis". Sóror Juana repete essa versão e cita os mesmos versos de Ovídio com que Vitoria ilustra seu relato, embora omitindo a linda tradução do mitólogo: "*En vaca de mujer, de vaca en diosa/ mudada fue por su beldad y brío*" ("Em vaca de mulher, de vaca em deusa/mudada foi por sua beleza e brio").

A identificação entre Ísis e Cibele era um pouco mais difícil, mas não impossível: segundo Cartario, Cibele era a 'grande mãe' e Ísis também era mãe universal. A mesma coisa acontece com a esposa do temível Saturno e mãe de Netuno, a deusa Opis, freqüentemente confundida com Rea e Cibele. Todas essas deusas resumem-se em Ísis que, por sua vez, transforma-se numa espécie de emblema secreto — embora proclamado a meia voz — da madre Juana Inés de la Cruz. A freira, 'letrada insígne', projeta seus desejos e sonhos na mesma divindade venerada por Apuleyo e em

cuja figura enlaçam-se a maternidade e a sabedoria. Na deusa condensam-se as obsessões de Juana: Ísis é a imagem da maternidade e, ao mesmo tempo, "a norma da sabedoria cigana". Juana Inés, por intermédio de Ísis, transcende a 'masculinidade' inerente à cultura e à 'neutralidade' que lhe impõem os hábitos em uma espécie de feminilidade ideal e numa maternidade universal simbólica. O jurista francês Tiraquelio (André Tiraqueau) "colocou Ísis no douto catálogo das mulheres sábias: e em grau máximo, pois foi a inventora das letras dos egípcios..." A deusa confunde-se com o saber, melhor dizendo, *é o saber*: "Finalmente, teve não só todas as partes de sábia, como a própria sabedoria, que nela se idealizou". Essa idéia não está em contradição com a que se depreende da interpretação que dá sóror Juana, em outra passagem, ao nome de Ísis: duas vezes varão. Do mesmo modo que a maternidade simbólica da deusa, como mãe dos signos, transcende a maternidade natural, seu próprio ser transcende o mero saber humano, que é masculino. Sem deixar de ser mulher, Ísis é duas vezes varão: nela os sexos, sem se anular, reconciliam-se e transfiguram-se. É a sabedoria em pessoa. Ambição descomunal — Juana Inés, madre e virgem, é da estirpe de Ísis e seu nome deverá figurar um dia na lista das 'mulheres sábias'.

A identificação com Ísis, mãe universal das sementes, dos seres vivos e dos signos — quer dizer, duas vezes mãe —, esconde um terceiro elemento. Existe alguma coisa mais e mais decisiva, alguma coisa que ilumina o verdadeiro sentido, não de todo consciente, da atração que sente Juana Inés por Ísis e a leva a identificar-se com a deusa. Na Segunda Parte deste livro aludi à naturalidade com que a poeta adota, em alguns de seus poemas, o papel de 'viúva'. Observei que, talvez, ela matou imaginariamente o pai ausente ou, pelo menos, viveu essa ausência como o equivalente da morte. Num segundo momento, sua imaginação poética opera uma verdadeira transmutação: transforma o fantasma do pai na imagem do marido morto e ela se transforma em sua viúva. A analogia com o mito de Ísis e Osíris é perturbadora e significativa. Segundo o relato tradicional, o deus Seth assassina Osíris, o esquarteja e joga seus pedaços por toda a Terra. Ísis chora, descobre um por um dos catorze pedaços do

cadáver divino, junta tudo e ressuscita seu marido morto. A história da ressurreição de Osíris completa a identificação da 'viúva' Juana Inés com a deusa: a maternidade resolve-se na ressurreição simbólica do passado e seus mortos. Os agentes da ressurreição são os signos — as letras, a poesia. Assim, por meio de um longo e sinuoso *desvio* — em todos os sentidos da palavra — Juana Inés regressa à feminilidade e à maternidade. Esse desvio é o equivalente da peregrinação de Ísis e seus trabalhos em busca dos restos de Osíris. Mas a 'masculinização' para se apropriar do saber masculino (os signos, as letras) e a 'neutralização' de seu sexo sob o hábito religioso, não são tanto as etapas de sua volta à feminilidade e à maternidade naturais como os sucessivos momentos de uma peregrinação — que é também uma transfiguração — em direção à *outra* maternidade que encarna Ísis: Juana Inés é mãe de obras poéticas vivas.

A transformação de Io em Ísis lhe serve para identificar a vaca com a sabedoria e assim tirar uma curiosa conclusão: por isso "os homens sábios se idealizaram [quer dizer, se representaram] em um touro (...) por ser símbolo da sabedoria, sacrificaram o touro a Netuno". O tema da vaca e Ísis está entrelaçado, na tradição hermética, com o da cruz egípcia. Um exemplo notável dessa interpretação sincretista encontra-se nos aposentos do papa Alexandre Borgia, no Vaticano. Alguns afrescos de Pinturicchio fazem parte da decoração; as pinturas representam a história de Io e sua transformação em Ísis. Num dos afrescos, do chamado Salão dos Santos, podemos ver Ísis, no centro, sentada num trono e com os emblemas da sabedoria; à sua direita, Moisés, à sua esquerda, Hermes Trismegisto. Em outro afresco figura Ápis — símbolo, por sua vez, do touro dos Borgia — adorando a cruz. Outro e mais estranho emblema sincretista: essa cruz não é outra senão a chamada 'cruz egípcia', na forma da letra *tau,* que segundo a tradição se achava no templo de Serápis. Um emblema egípcio transformado em *signo* das prefigurações cristãs do hermetismo. Ficino tomou essa tradição; Pico e outros a difundiram; Bruno adotou-a como mais uma prova de que o cristianismo se apropriara dos antigos ritos e símbolos da religião dos astros e os deformara (crença que lhe custou a

vida). Quase um século mais tarde, sem dúvida por meio de Kircher, a tradição chega até sóror Juana, que a adota, segundo veremos mais adiante, como tema de um vilancico.

A única citação em italiano que aparece na obra de sóror Juana é uma de Boccaccio, precisamente no *Neptuno alegórico.* Não parece provável que ela conhecesse o italiano; o mais provável é que tenha feito, mais uma vez, uma citação de segunda mão. Vitoria menciona, no capítulo dedicado a Vênus, o mesmo verso de Boccaccio (*E giusto Citherea, che ne mei regni/tu te confidi, essendo in quelli nata*). Duas das obras de Boccaccio correspondiam às predileções e ocupações de Juana: *De genealogia deorum gentilium* (*Da genealogia dos deuses dos gentis*) e *De claris mulieribus* (*Mulheres ilustres*). Não é fácil saber se sóror Juana leu essas obras, mas, seja como for, por Vitoria, Cartario e outros, deve ter tido informação sobre seu conteúdo. Segundo Baltrusaitis a antologia mais completa de textos sobre Ísis encontra-se precisamente nessas obras de Boccaccio.[3] Em ambas figura a transformação de Io em Ísis. As fontes de Boccaccio foram Ovídio e Macróbio, dois autores muito lidos por sóror Juana; parte do tema de *Primero sueño,* segundo veremos, vem provavelmente de Macróbio. Outro dos autores citados no *Neptuno alegórico* é o poeta Pedro Crinito (Riccio), membro do círculo neoplatônico de Florença, amigo de Pico de la Mirandola e autor de uns diálogos que talvez Juana tenha lido: *De honesta disciplina.* Reflexos da erudição, sóror Juana relembra um antigo verso latino que é uma citação de Crinito, embora este não mencione o autor — *Isis arte non minore protulit aegiptias.* (Com não menor arte Ísis concebeu as egípcias letras).

Os autores mais citados no *Neptuno alegórico* são, naturalmente, os mitólogos. Todos eles estão ligados, direta ou indiretamente, ao sincretismo hermético. Frances A. Yates indica que entre os livros da biblioteca de John Dee figuravam, em primeiro plano, "os livros de referência do Renascimento: *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano, *Mythologiae* de Natalis Comes (Natal Conti), os *Emblemas* de Alciato". São os mesmos autores que

3. Jurgis Baltrusaitis, *op. cit.*

aparecem uma e outra vez no *Neptuno alegórico*. Valeriano era a grande autoridade em matéria hieroglífica e alegórica, mas Vicenzo Cartari (Cartario) oferecia alguma coisa que tinha um interesse especial: seu livro *Le imagini de i dei de gli antichi* contém uma sistemática comparação entre as divindades greco-romanas e as egípcias. As ilustrações mostram com freqüência, frente a frente, as formas gregas e egípcias das divindades. Parece que Giordano Bruno inspirou-se nas ilustrações do livro de Cartario para seu *Spaccio della bestia trionfante*. Como já afirmei, sóror Juana tirou do próprio volume de Cartario as figuras de Netuno e Anfitrite pintadas na tela central de seu arco.

Cubo feito de conceitos-espelhos, o *Neptuno alegórico* multiplica-se: cada uma de suas alusões reflete-se em outra que, por sua vez, projeta-se em outra e assim sucessivamente. Sua leitura nos permite vislumbrar uma sóror Juana Inés de la Cruz muito diferente daquela que tradicionalmente nos mostram seus biógrafos e críticos. Destaco, em primeiro lugar, a coloração 'egípcia' de suas leituras e predileções intelectuais. A importância dessa preocupação pode ser medida até mesmo em forma quantitativa. Para comprovarmos isso, basta dar uma olhada no índice de nomes que aparecem no tomo IV de suas *Obras completas*. A palavra Egito figura 31 vezes e os nomes de personagens, cidades, rios e lugares egípcios outras 51. Esse cálculo não inclui os sinônimos e os adjetivos (cigano, faraônico, egípcio etc.) nem as menções a monumentos, objetos e temas de cultura (pirâmides, oráculos, hieróglifos). Sóror Juana é mais um exemplo de uma das doenças intelectuais de seu século: a 'egiptomania'. Essa obsessão prolonga-se até o Iluminismo do século XVIII e o romantismo do século XIX. A ela devemos, entre outras obras, *A flauta mágica* de Mozart. Em segundo lugar, a erudição de Juana era mais extensa que profunda. Já observei que, com freqüência, suas fontes eram as secundárias e derivadas — compêndios, antologias e manuais. Além disso, suas informações não eram muito recentes: o hermetismo neoplatônico florescera um século antes. Ignorava as novas idéias e descobrimentos? Não acredito. Vitoria, nada suspeito de heterodoxia, citava Copérnico embora depois se afiliasse à astronomia de Tycho Brahe. Se Sigüenza y

Góngora conhecia Descartes e Gassendi, como podia ela ignorá-los? Não os citava por prudência, não queria problemas com o Santo Ofício. A sociedade de sóror Juana, como as modernas sociedades totalitárias, não sofreu só do mal da censura como de outro mais doloroso: a autocensura.

Entre suas leituras favoritas estava a do padre Atanasio Kircher. Tão grande era a admiração que lhe professava que não só o cita várias vezes como podemos ler seu nome, escrito na forma latina, na lombada de alguns dos livros que servem de pano de fundo a seus dois retratos: o pintado por Miranda e o de Cabrera. O *Neptuno alegórico* é uma obra de inspiração kircheriana, embora sóror Juana não mencione nela o jesuíta alemão. A visão sincretista de Ísis vem de Kircher como também a mania egípcia. No *Oedipus aegyptiacus*, uma obra que sem dúvida ela conheceu e estudou, Kircher estende-se longamente sobre o culto a Ísis e Ápis, ligando-o à tradição hermética e procurando sempre a conexão oculta entre esse Egito neoplatônico e o cristianismo. Uma das ilustrações do livro representa Ísis — *Polymorphus daemon* — enfeitada com todos os seus atributos, segundo a conhecida descrição de Apuleyo. No *Neptuno alegórico* há mais de um eco de tudo isso — grande parte das idéias de sóror Juana vem do *Oedipus aegyptiacus*, "exibição de erudição feita de nomes e fatos incontrovertíveis ao serviço da ficção", diz Baltrusaitis. Mas os livros de Kircher não só continham hipóteses fantásticas apoiadas numa erudição livresca como eram enciclopédias do saber da época. Kircher se interessou pela física — sobretudo pela ótica —, pela astronomia e pelas ciências naturais. Apesar de sua inclinação pela hipótese e pelas interpretações pouco ortodoxas, o jesuíta era um verdadeiro sábio e estava em contato com as melhores mentes da Europa. Leibniz interessou-se pela idéia de Kircher, que atribuía uma origem egípcia aos ideogramas chineses, embora ao final a tenha rejeitado:

> Sei que alguns [ele se referia a Kircher] têm acreditado que os chineses haviam sido colônia dos egípcios, fundados na semelhança dos caracteres, mas ela é ilusória (...) Os caracteres egípcios são populares (...) enquanto os chineses são talvez mais intelectuais...

Sóror Juana estava familiarizada não só com as especulações históricas e mitológicas de Kircher como com seus trabalhos científicos. Em sua carta ao bispo de Puebla, ela cita o livro dele sobre o magnetismo "o padre Atanasio Quirquerio, autor do curioso livro *De magnete...*" Lera também o famoso tratado *Ars magna lucis et umbrae,* como dá a entender a passagem de *Primero sueño* sobre a lanterna mágica.

Na obra de Kircher confluem três correntes opostas: o catolicismo sincretista tal como representado no século XVII pela Companhia de Jesus, o hermetismo neoplatônico 'egípcio' herdado do Renascimento e as novas concepções e descobrimentos astronômicos e físicos. Kircher oferecia aos seus leitores, mais que uma síntese desses elementos contraditórios, uma superposição de fatos, idéias e fantasias. Extraordinário amálgama de saber e delírio pensante, sua obra fascinou o século XVII. Na Nova Espanha sua influência não se limitou a sóror Juana. O testamento de Sigüenza y Góngora é um testemunho de sua popularidade. Nesse documento comovente, depois de deixar à Biblioteca de São Pedro e São Paulo seus livros de matemática e astronomia mexicanas e a coleção de manuscritos em castelhano e em náuatle que conseguira reunir, diz don Carlos: "Também dôo o jogo das obras do padre Athanasio Kirchero para que com quatro, que a mim me faltam, que existem na dita biblioteca de São Pedro e São Paulo, fique completo o dito jogo..." Assim, as obras de Kircher não só eram lidas e comentadas por intelectuais e eruditos como Sigüenza e sóror Juana como figuravam nas bibliotecas dos colégios jesuítas. Para sóror Juana a obra de Kircher foi uma janela à qual ela pôde abrir-se às especulações mais ousadas e aos descobrimentos da nova ciência sem perigo de ser acusada de herege. Por meio de Kircher, autor ortodoxo, ela vislumbrou os vastos territórios que se estendiam mais além das fronteiras traçadas pela Igreja. Territórios ao mesmo tempo reais e quiméricos: um Egito abstrato povoado de obeliscos tatuados de signos mágicos e fórmulas matemáticas, enigmas pedantes e instrumentos científicos.

O caso de Kircher é extremo, mas não único. A mistura entre as crenças e as idéias do neoplatonismo hermético, a alqui-

mia, a cabala e as noções da nova ciência foi uma característica geral do século XVII. Poucos espíritos ficaram imunes à fascinação de Mercúrio Trismegisto e os hieróglifos egípcios. Devemos repetir que sem o hermetismo, a alquimia e as especulações mágicas não teria sido possível o empirismo da ciência moderna. Por meio da atitude livre e irreverente dos 'magos' diante da natureza e graças ao seu interesse pelos fenômenos naturais, emergiu a importante noção de *experimentação*. Nesse sentido, a autobiografia de sóror Juana é um testemunho impressionante, pois em suas páginas aparece, pela primeira vez na história do pensamento hispânico, uma atitude realmente moderna diante da natureza. O ponto de vista de sóror Juana não era o da filosofia tradicional nem o da religião: não se interessava nem pela regularidade cósmica nem pelos milagres sobrenaturais, mas pelos fenômenos naturais. Porém, essa atitude teria sido impensável sem as interpretações e especulações que faziam naquela época espíritos como o de Kircher.

Enfatizo, por fim, outro aspecto da personalidade de Kircher, talvez o mais significativo: foi um dos elos dessa cadeia que vai da Florença neoplatônica de fins do século XV às seitas iluministas que prepararam, no final do século XVIII, o romantismo e o socialismo visionário de um Fourier. Por exemplo, seu nome reaparece, com o de Fludd, nas grandes discussões de 1775 sobre o magnetismo, nas vésperas da Revolução Francesa. De novo, como nos séculos XVI e XVII, repete-se o amálgama entre ciência positiva e esoterismo: "Na hora em que Montgolfier doma a atmosfera e Franklin capta o raio, Mesmer pretende submeter as energias espirituais".[4] Via Kircher, sóror Juana liga-se a uma tradição universal e ainda viva, uma tradição que não tem cessado de inspirar os poetas da nossa civilização, desde o Renascimento até a época contemporânea. Mas essa tradição, por sua própria natureza, sempre tem sido uma corrente subterrânea. Só agora começamos a conhecer suas origens e a perceber suas ramificações. Não deixa de ser extraordinário que uma des-

4. Auguste Viate, *Les sources occultes du romantisme* (1770-1820), 2ª edição, Paris, 1969.

sas ramificações esteja no México de fins do século XVII e que se tenha manifestado num dos textos mais complexos, rigorosos e intelectualmente mais ricos da poesia de língua espanhola — *Primero sueño*.

Embora suas fontes sejam as mesmas, o sincretismo de sóror Juana parte em direção oposta ao de Sigüenza. As preocupações históricas e políticas não são centrais em seu pensamento. Por outro lado, ela se preocupa com o lugar da mulher no mundo do espírito e daí o olhar reflexivo com que interroga Ísis. Há nela uma nota filosófica ausente em Sigüenza: quer saber como é feito o mundo. Os dois, sábio *criollo* e poeta, encostam na heterodoxia, mas por razões e em zonas diferentes. Muitas vezes se tem dito que sóror Juana é uma escritora bem superior a Sigüenza. Devemos acrescentar que sua superioridade não reside unicamente no estilo. O espírito de Sigüenza era sintético enquanto o dela o foi em alto grau. Também levou vantagem sobre ele em sua capacidade para relacionar fatos, conceitos e situações. Ambas as faculdades, a de relacionar e a de sintetizar, são filosóficas no sentido que dava Baudelaire a essa expressão quando diz que "a imaginação é a faculdade filosófica por excelência".

Trabalho de encomenda e exemplo de adulação cortesã, *Neptuno alegórico* é também uma obra singular. Não "um curioso documento para a história dos costumes coloniais", como diz Menéndez Pelayo, mas um documento para a história das idéias no mundo hispânico. Tampouco é "prosa barroca que ninguém entende" (Toussaint) nem é um lindo exemplo de estética barroca (Francisco de la Maza).

Mais certeiro foi o juízo de um obscuro contemporâneo de Juana, o erudito Juan Miguel van der Ketten que, em seu *Apelles symbolicus* (Amsterdã, 1699), catálogo de símbolos e alegorias, cita *Neptuno alegórico* com este elogio insólito: "Alguns dos símbolos revelam uma agudeza maior do que se podia esperar de uma virgem". Sóror Juana teria gostado desse elogio. Num poema escrito anos mais tarde ela se compara à

aunque virgen, preñada
de conceptos divinos,
Pitonisa doncella
de Delfos...*

O arco de *Neptuno alegórico* foi efetivamente um hieróglifo. Mais exatamente, um emblema, um enigma. Adivinhação composta de três termos que, como as ilustrações do livro de Cartario, eram figuras duplas: Netuno e o vice-rei; Anfitrite e a vice-rainha; Ísis e, escondida, madre Juana Inés de la Cruz. O centro desse enigma feito de conceitos e entretecido de alusões eruditas — invisível, mas presente como os misteriosos espíritos que moviam as estátuas de Hermes — era ela própria.

* embora virgem, prenhe/de conceitos divinos,/Pitonisa donzela/de Delfos... (N. do T.)

Quarta Parte

SÓROR JUANA INÉS DE LA CRUZ
(1680-1690)

1. *Lisonjas e mercês*
2. *Concílio de estrelas*
3. *Religiosos incêndios*
4. *O reflexo, o eco*
5. *Reino de signos*
6. *Diversa de si mesma*

1. LISONJAS E MERCÊS

O governo de don Juan da Áustria, o bastardo de Felipe IV, que se apresentara como um 'salvador' da Espanha, terminou num fiasco. Depois de sua morte, ao longo de intermináveis e caóticos meses, foi nomeado primeiro-ministro Juan Tomás de la Cerda, duque de Medinaceli. Estava casado com a ambiciosa Catarina de Aragão, tão rica quanto ele. O duque gozava da amizade de Carlos II e era um homem inteligente, mas sem força de vontade nem imaginação: no "exterior como no interior aplicava Medinaceli o eterno axioma dos estadistas medíocres, segundo o qual governar é transigir e transigir é ceder".[1] O ato mais lembrado de seu governo foi o *auto de fé* de 28 de junho de 1680 do qual *participaram* — essas cerimônias eram um espetáculo — o rei e a rainha, os grandes da Espanha, os dignitários da Igreja e cento e dezoito réus, quase todos de condição humilde, vagabundos sem ofício nem benefício, lunáticos com delírios religiosos, vendedores ambulantes, prostitutas, adúlteros e um punhado de pobres judaizantes. Trinta e quatro foram supliciados em efígie, pois tinham morrido antes ou andavam fugidos; dezoito foram soltos, quase todos queimados vivos. O auto de fé, diz Lafuente, teve como finalidade política desviar a atenção do povo, enfurecido pelos desacertos financeiros do governo. Medinaceli envolveu-se em brigas com as duas rainhas e com o confessor do rei. Atacado de hemiplegia e minado seu poder pelas constantes intrigas palacianas, viu-se obrigado a renunciar em abril de 1685. Desde então viveu em suas propriedades

1. Duque de Maura: *Vida y reinado de Carlos II* (primeiro tomo), Madri, 1954. Sobre o governo de Medinaceli ver também o capítulo que lhe dedica Modesto Lafuente em sua *Historia general de España*, terceiro volume, Barcelona, 1879.

andaluzas. Medinaceli fora nomeado primeiro-ministro em fevereiro de 1680 e poucos meses depois nomeou seu irmão mais jovem, don Tomás de la Cerda, marquês de la Laguna, vice-rei da Nova Espanha.

O governo do marquês de la Laguna não foi mais brilhante que o de seu irmão. Sua chegada coincidiu com a sublevação dos índios do Novo México. Durante os seis anos que durou seu vice-reinado, não conseguiu dobrá-los. Foi ainda mais infeliz com os piratas que não paravam de ameaçar e assolar as costas novo-hispânicas. A mais ruidosa dessas incursões foi a tomada e o saque de Veracruz. Embora há mais de um ano navios franceses, ingleses e holandeses pilhassem os mares mexicanos e dominassem os portos locais, em maio de 1683, Veracruz foi tomada de surpresa e quase sem resistência por flibusteiros enviados pelo francês Nicolás Agramont e o famoso Lorencillo. A ocupação e o saque da cidade duraram duas semanas, de 17 a 30 de maio. Os piratas retiraram-se quando o vice-rei do México pagou os 150 mil pesos que exigiam como resgate de um dos reféns. Com eles levaram — "à vista da frota espanhola", presente nas imediações desde o dia 28 — mil e trezentos escravos. Enquanto isso, a vice-rainha esperava um filho, a quem sóror Juana dedicaria extravagantes bajulações rimadas, e só quando sua mulher deu à luz o marquês decidiu empreender a viagem a Veracruz, em 17 de julho, dois meses depois do saque. Já no porto não lhe ocorreu outra medida que declarar culpado o governador e condená-lo à morte por degolação. O governador apelou diante do Conselho das Índias, conseguiu a suspensão da pena e foi enviado à Espanha.[2]

Apesar dos danos sofridos pelo marquês de la Laguna na defesa das costas mexicanas e da escassa iniciativa e energia que mostrou em seu governo, a situação da Nova Espanha naqueles anos se compara vantajosamente com a da metrópole. J.H.

---

2. *Cf.* Manuel Rivera Cambas, *Los governantes de México*, México, 1872; Vicente Riva Palacio, *México a través de los siglos. El virreinato*; Ignacio Rubio Mañé, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España*, segundo tomo: *Expansión y defensa*, México, 1959. [FCE, 1982.]

Elliott observa que "entre a morte de don Juan da Áustria, em 1679, e a queda de seu medíocre sucessor, o duque de Medinaceli, em 1685, o êxito da Espanha chegou ao seu auge".[3] Por uma espécie de federalismo involuntário — *not by conviction but by default* —, as províncias e as colônias não souberam da extrema prostração de Castela. Enquanto os vice-reis iam e vinham, "os aristocratas locais perduravam e na América conseguiram formar grandes domínios sem serem molestados pelas interferências do mesmo poder que, no século XVI, lutara tão avidamente para conservar o controle dos reinos ultramarinos".[4] À paralisia econômica e política juntavam-se a intelectual e a cultural. Não há dúvida de que esta última tenha sido o resultado do caráter fechado, dogmático e formalista da educação dada pela Igreja, sobretudo pelos jesuítas, ao terminar o século XVII e que contrastava com o despertar da modernidade no resto da Europa. Outra razão, aponta Elliott, foi "o repentino colapso da classe dirigente", um fenômeno que já preocupara, cinqüenta anos antes, o conde-duque de Olivares. O historiador inglês se pergunta: falha biológica por cruzamento exclusivo (*interbreeding*) entre os membros da casta governante ou falha do sistema político, econômico e cultural?

O tema da decadência, além de ser inesgotável, vai além dos limites deste livro. Basta dizer que o signo inequívoco de todas as decadências é a perda de um projeto nacional. A classe dirigente logo percebe que o projeto elaborado por seus pais e avós perdeu vigência, mas não pode conceber outro. A nobreza castelhana, no século XVI, tivera grandes estadistas e capitães; ao finalizar o século XVII seus descendentes destacavam-se pela preguiça, avareza e ignorância. O embaixador de Luís XIV em Madri, o marquês de Villars, ao descrever em suas *Memórias* a situação da corte espanhola, dá como exemplo o duque de Medina de las Torres, membro proeminente do Conselho de Estado, o concílio supremo: "Um homem que passou toda a sua vida em Madri no mais completo ócio, ocupado só em co-

3. J.H. Elliott, *Imperial Spain*, 1469-1716, Mentor, Nova York, 1966.
4. *Loc. cit.*

mer e dormir". De novo aparece o contraste entre a Espanha e a Nova Espanha. Justamente nesses anos, como vimos em capítulos anteriores, começou a se formar um projeto nacional que, não sem sofrer mudanças e emendas radicais, nos afastou da Espanha cento e quarenta anos depois e que ainda inspira nossa vida histórica.

A vitalidade da Nova Espanha era sobretudo visível no campo da cultura: a existência de sóror Juana não é 'milagrosa', como pensava Vossler, mas um dos signos da emergência de uma nova sociedade. Nem sóror Juana nem Sigüenza estavam sozinhos; eram figuras, centrais mas não únicas, de uma paisagem humana muito mais rica do que se pensava até há pouco e que ainda espera para ser descoberta por nossos historiadores. Méndez Plancarte já provou que a Nova Espanha não era o deserto poético nem a estrumeira de versificadores de que se falou algum dia. Em outros campos já começou a tarefa de reconstrução e retificação, mas ainda há muito a fazer. À medida que avançam nossos conhecimentos veremos com maior clareza que o momento mais baixo de nossa história — guerras civis, ditaduras efêmeras, destruição da riqueza acumulada sem que se criasse nada em seu lugar, deterioração da educação e colapso da cultura — situa-se depois da Independência, na primeira metade do século XIX. Também não há motivos para cairmos no entusiasmo dos historiadores conservadores: as idéias da geração de sóror Juana e as formas intelectuais e artísticas em que se expressou não eram próprias; além do mais, e isso é o mais grave, já eram velhas — a cultura européia as havia abandonado e as melhores cabeças arriscavam-se em outros territórios. Ainda assim, é impressionante a sede, a curiosidade e a vontade de saber dessa geração. Situada (sitiada) entre dois mundos e duas épocas, representa, de um lado, uma espécie de dourado crepúsculo hispânico, enquanto na Espanha tudo era cinzento; de outro, é uma aurora que anuncia outra sociedade. Eu me pergunto se o que fizemos depois está à altura dessa promessa.

Os anos do vice-reinado do marquês de la Laguna foram os mais fecundos da vida de sóror Juana. As escassas informações de

que dispomos — perda da correspondência, dispersão dos arquivos do convento de Santa Paula, ausência de memórias ou testemunhos dos que a conheceram e trataram — proíbem uma reconstrução cabal desse período. Sabemos, contudo, que são seguramente dessa época duas de suas obras centrais: *El divino Narciso* e *Primero sueño*. Além disso, os poemas de encomenda e de circunstâncias, que são muitos. Qualquer que seja o valor desses últimos, nos permitem vislumbrar o que deve ter sido a vida e a índole de suas relações com o palácio vice-reinal. Mais da metade da produção literária de sóror Juana é composta de peças de ocasião: homenagens, epístolas, poemas para lamentar a morte de um arcebispo ou festejar o aniversário de alguém importante. A maior parte dessas composições foi escrita durante o vice-reinado de Tomás de la Cerda e quase todas são dedicadas a ele, à sua mulher e seu filho, José María, nascido no México em 1683. Segundo as *Obras completas,* de Juana Inés ficaram 216 poemas; entre eles, 52, a quarta parte, são dedicados aos marqueses de la Laguna. Devemos mencionar, também, as pequenas obras teatrais: loas, saraus, bailes e, é claro, o *Neptuno alegórico*. Em outras loas — escritas para celebrar os aniversários de Carlos II, o de sua primeira mulher, María Luisa de Bourbon, e o da rainha-mãe, Mariana da Áustria — invariavelmente ela encontra uma forma de elogiar seus protetores.

A todos assombra a variedade de formas que empregou sóror Juana nesses jogos — romances, décimas, glosas, seguidilhas, sonetos. A mestria não é menos admirável. Grande entendedor dessas matérias, Méndez Plancarte destaca com razão e analisa com perícia os metros, a complexidade das estruturas rítmicas e a felicidade das rimas. Devemos repetir sempre: sóror Juana é uma das grandes versificadoras da língua. Se não fossem notáveis por outros conceitos, essas composições fixariam nossa atenção como exemplos da arte métrica. Mas nos conquistam também pela riqueza das imagens e a graça dos achados verbais. Abundam as invenções engenhosas como, numa das loas, esse personagem que aparece como 'galã vestido de raios' e que, plantado ali no cenário, diz:

Yo soy el Reflejo,
que del Sol ardiente
goza, entre los rayos,
lúcida progenie:
pues cuando las lisas
superficies hieren,
en ellas retratan
su forma luciente.[5]*

Menéndez Pelayo lamentou a insignificância de muitas dessas composições. A maioria dos críticos modernos tem repetido essa queixa e vários deles têm deplorado o estilo excessivamente familiar de algumas delas. Além do fato de que nunca, ou quase, sóror Juana é vulgar ou grosseira — ao contrário do que acontece com Lope e Quevedo —, a reprimenda fica particularmente imprópria hoje, quando a linguagem da conversação aparece em quase todos os poetas contemporâneos. As expressões familiares, além disso, são raras nesses poemas e se alguma crítica se pudesse fazer a eles seria precisamente o contrário: abusar de cultismos, artifícios e retorcimentos. O conjunto, porém, dentro dos limites na verdade estreitos do gênero, tem o mesmo equilíbrio que distingue o resto de seus poemas. Numa literatura extremosa como a hispânica, sempre entre o terrível e o extravagante, o brutal e o artificial, sóror Juana é um exemplo de comedimento. Não quero com isso dizer que esses romances esdrúxulos em 'balanço', novelinhos 'ecóicos' e sonetos cortesãos sejam vistos como modelos de alta poesia. Penso, isso sim, que são exemplos de mestria verbal. Uns são peremptórios, outros, graciosos, uns, elegantes, outros, leves; quase todos são inteligentes e muitos, deslumbrantes. Num século como o nosso, que aviltou a linguagem com a dupla perversão da propaganda co-

5. *Loa a los años del rey* (IV), nº 377. *El Reflejo* representava José, filho dos vice-reis, que ainda não tinha um ano de idade.

* Eu sou o Reflexo,/que do Sol ardente/goza, entre os raios,/lúcida progênie:/ pois quando as lisas/superfícies ferem,/nelas retratam/sua forma luzente (N. do T.).

mercial e da ideológica, é um exercício prazeroso e saudável passearmos entre os labirintos de ecos e conceitos de sóror Juana ou nos determos um momento diante de suas diáfanas construções sonoras e mentais:

> Y con sus ecos süaves,
> las Aves;
> y con sus dulces corrientes,
> las Fuentes;
> y con cláusulas de olores,
> las Flores;
> y con sus verdes gargantas,
> las Plantas...[6]*

O interesse desses textos não é exclusivamente estético, mas também é histórico. São documentos de uma sociedade e devem ser estudados dentro do sistema de símbolos com que, simultaneamente, essa sociedade oculta-se e revela-se. São disfarces, mas transparentes. Escritas com motivos de algumas exéquias, algum natalício ou qualquer outro fausto social, essas composições inserem-se dentro de um cerimonial. Devemos lê-las como o que foram realmente: não são os signos de uma estética e de uma moral, mas de uma etiqueta. Melhor dizendo, a cerimônia é, em si mesma, uma ética, uma política e uma estética. Em todas as sociedades, com ênfase nas estritamente hierárquicas como a de sóror Juana, a etiqueta é um sistema de representação simbólica das relações sociais. Nela se manifestam, em forma alegórica e figurada, a ordem dos valores da sociedade e a estrutura íntima do sistema que une e separa, alternadamente, os grupos e indivíduos que a compõem. A etiqueta nunca é explícita nem literal: é uma linguagem emblemática e só aquele que possui a chave pode decifrá-la. Por isso falei de 'disfarces transparentes'. Traça um limite entre os que

---

6. Nº 377.

* E com seus ecos suaves,/as Aves;/e com suas doces correntes,/as Fontes;/e com cláusulas de perfumes,/as Flores;/e com suas verdes gargantas,/as Plantas... (N. do T.)

sabem e os que não sabem — os cortesãos e o vulgo. Falar essa linguagem é pertencer a uma sociedade dentro da sociedade. Mas não é um vínculo natural, pois exige uma aprendizagem. Não basta ser nobre para ser cortês; a etiqueta, que é uma política, também é uma cultura.

Por não ser explícita mas tácita, a etiqueta representa com fidelidade, no modo simbólico, a ordem social. Ao contrário de códigos morais e políticos, joga sobretudo com os valores do não-dito, do implícito e do subentendido. Como a moral e o direito, a etiqueta traça limites severos e legisla sobre o que se pode ou não fazer, porém nunca diz *não,* mas, *basta.* Um *basta* fundado nas disposições que não são expressas, mas implícitas. A etiqueta, na sua essência, é linguagem figurada e por isso a arte da palavra pode ser vista, por sua vez, como uma forma superior e mais completa do próprio sistema simbólico. Essa correspondência deixa claro o verdadeiro caráter das composições poéticas de sóror Juana. Não são diversões palacianas; ou melhor, justamente por serem isso, realizam uma função pública — são emblemas verbais de uma relação política subentendida. Embora essa relação assuma muitas formas, pode ser reduzida à mais simples: o vínculo que une o senhor aos seus vassalos.

A cerimônia apresenta-se como uma representação dançante de atitudes, gestos e palavras. É uma geometria que encarna uma visão do mundo: a festa cortesã é um espelho animado que reflete com figuras alegóricas a ordem natural das coisas e dos seres. Essa ordem não é outra senão a projeção da ordem sobrenatural — os três reinos da natureza são cópias da corte celestial. É um ritual no qual se refletem, como num jogo de espelhos, os três níveis da realidade: o divino, o natural e o político. Na cerimônia cada um dos participantes, sem excluir os espectadores, tem seu lugar; esse lugar é hierárquico e obedece a uma cuidadosa graduação. Por sua vez, essa ordem hierárquica reproduz de alguma maneira a ordem das coisas e dos seres no universo, das plantas aos astros e dos animais aos anjos. Muito bem, a ordem das coisas e a do céu não são, na verdade, mais que projeções da ordem da civilização: as potestades e poderes sociais, as classes e os sexos, as gerações e os indivíduos.

A propósito da civilização chinesa, Marcel Granet cita uma frase do *Li ki* (*Livro dos ritos)* que é perfeitamente aplicável à sociedade cortesã de fins do século XVII novo-hispânico: "Quando a Música é perfeita, não existem divergências". A etiqueta propõe à sociedade real um arquétipo político — a ordem social é uma cadeia de poderes, lealdades e subordinações que se abrem numa direção dupla, uma, vertical, a outra, horizontal. A primeira une o príncipe aos seus súditos; a segunda, os vassalos entre eles próprios. A relação vertical está ameaçada pela rebelião do povo, do mais importante da Espanha ao mais humilde, e pela tirania do senhor; a segunda, pelas rivalidades entre as classes e os iguais. A cerimônia ordena-se conforme essa dupla disposição — o alto e o baixo, o centro e a periferia —, mas não de uma maneira brusca: por meio de inumeráveis gradações.

Em quase todos os poemas cortesãos de sóror Juana — muito acentuadamente nas loas — a ordem do cosmo coincide com a ordem social. A poesia e as outras artes — a música e a dança — representam um reino intermediário no qual se cruzam os reflexos da ordem do universo e da sociedade. O sistema de equivalências metafóricas é, ao mesmo tempo, simples e rico: o rei é o sol e rege os quatro elementos como se fossem os estamentos e as classes de uma assembléia. Os elementos disputam entre eles, mas a música transforma a divergência em harmonia e os quatro rendem vassalagem a Carlos II, 'pastor soberano'. Em outra loa, a vida e a natureza, a majestade e a lealdade discutem como os doutores e os teólogos até que sua discórdia se transforma em coro. Em várias dessas peças a disposição é dual ou tripla — frente ao sol, o céu e o tempo que pertencem ao mundo natural, a prudência, a juventude e a felicidade, atributos humanos. Na loa a María Luisa de Orleans, a mais intelectual, os personagens são as potências da alma — entendimento, vontade e memória — e cada uma delas exerce domínio sobre um dos tempos: a memória sobre o passado, 'protocolo do mundo'; a vontade sobre o agora, 'flexível instante' que 'presente começa e em passado acaba'; o entendimento sobre o futuro, 'muralha excelsa, inexpugnável muro', para o Criador 'só reservado'.

Dança de conceitos e figuras, prodigioso repertório de ritmos e formas poéticas, na poesia cortesã de sóror Juana giram muitos personagens, idéias e deidades movidos por uma única força de atração: a lealdade dos vassalos ao senhor, o amor do príncipe aos seus súditos. A ordem cortesã é a ordem cósmica e a poesia não faz mais que reproduzir a dupla hierarquia do universo e a sociedade. Por um lado, triunfo da forma; por outro, substituição da realidade pela ideologia. O sol das loas de sóror Juana era o fraco e obtuso Carlos II; os planetas e luminárias que o rodeavam, cortesãos ineptos, políticos vorazes e nobres estúpidos. Em todas as sociedades fechadas e despóticas a ideologia acaba por suplantar a realidade. Às vezes, a discrepância entre o baixo mundo de aqui e a exaltada retórica que o cobria chega a ser, simultaneamente, enorme e grotesca. Na loa V (378), escrita para celebrar um aniversário de Carlos II, Apolo aparece em cena e convoca os planetas para lhes anunciar que o monarca, sol hispânico, acaba de fazer vinte e três anos, ocasião para que reiterem, como deuses que são e na melhor tradição astrológica, "as benignas influências que em seu nascimento claro" lhe haviam outorgado. Saturno adianta-se e lhe dá autoridade, Júpiter o segue com o dom do poder, Marte com a coragem, Apolo com a ciência, Vênus com a beleza, Mercúrio com a eloqüência e Juno com o brilho (hoje diríamos, mais vulgarmente, com o êxito). Embora seja impossível que sóror Juana visse no doentio e atemorizado Carlos II um Adônis, um Mercúrio e um Marte, não lhe parecia ridículo compará-lo com as antigas divindades. Naquela sociedade a realidade desaparecera, alijada pela ideologia e suas convenções.

Além da função idealizante, a poesia cortesã cumpria um propósito mais humilde, mas de maior utilidade imediata. Ao fornecer um ritual estético à corte vice-reinal, sóror Juana estabelecia uma relação privilegiada entre o convento e o palácio. O poeta cortesão atrai o favor do príncipe, no sentido mais forte da palavra *atrair*. A metáfora política é de essência teológica: o favor do príncipe é uma cópia da graça divina. Também tem ressonâncias eróticas: a atração que sente o vassalo diante de seu senhor e a fascinação deste por seu favorito evocam a relação magnética dos corpos e das almas dos apaixonados. Esse duplo sim-

bolismo abre-se em situações concretas que o justificavam e o fortaleciam. Este último era particularmente certo no caso das freiras do convento de San Jerónimo: diante de um arcebispo tirânico e caprichoso era imprescindível acudir à proteção e amizade de um vice-rei, irmão do assessor do monarca. Mais adiante, quando me ocupar do problema da *Carta atenagórica*, examinarei mais detidamente o tema das relações entre sóror Juana e o arcebispo Aguiar y Seijas. Por agora, bastaria observar que na Nova Espanha, sociedade de hierarquias estritas e imutáveis, mas de jurisdições plurais, cada entidade devia procurar, frente ao seu superior natural, o amparo de outro poder. Se o arcebispo do México era a autoridade imediata e essa autoridade, ao contrário da do frei Payo, exercia-se com império e sem limites, era natural e justificável que o convento procurasse a amizade do palácio.

Mais de uma vez me referi ao tato e à habilidade política de sóror Juana. Ela e Sigüenza y Góngora haviam sido os autores dos dois arcos triunfais com que a Cidade do México e o cabido eclesiástico receberam os marqueses de la Laguna. Sigüenza não conseguiu colocar-se junto ao vice-rei e procurou a proteção na verdade incômoda do instável Aguiar y Seijas. Por sua vez, sóror Juana logo ganhou os favores do palácio e se transformou na amiga e confidente da condessa de Paredes. Pelos poemas que celebram os aniversários de seus protetores e outros festejos da mesma índole, podemos apreciar a celeridade com que a freira conquistou sua amizade. Os marqueses chegaram ao México em novembro de 1680 e nesse mesmo ano ou no seguinte Juana celebrou o natalício de Tomás de la Cerda com um romance, no qual não faltava um exaltado elogio a María Luisa, sua mulher. A esse poema sucederam outros e outros — romances, décimas, glosas, sonetos, endechas, loas —, até o casal sair do México em fins de 1688. O tom desses poemas era cada vez mais familiar e mais arrebatada a amizade que expressavam. Os elogios extravagantes misturavam-se às petições, as adulações pitorescas às declarações de amor exaltado. Era sincera? Sim e não: as expressões hiperbólicas pareciam naturais naquela época. A cortesia era uma segunda natureza da aristocracia e do alto clero. O modelo dessa cortesia era a relação entre o superior e o

inferior, simbolizada pela do rei e seus cortesãos, o céu e os planetas, Deus e as criaturas.

Muitos desses poemas foram escritos para acompanhar presentes ou para agradecê-los. Os obséquios que recebia sóror Juana eram muitos e com freqüência de valor. Ela os guardava com seus livros e se acumulavam em sua cela-salão-biblioteca, onde eram objeto do assombro e da curiosidade dos visitantes. Entre eles havia alguns que iluminavam com uma luz oblíqua sua vida conventual. Por exemplo, esse diadema de plumas, provavelmente de *quetzal** ou de colibri, como as dos chefes astecas, que lhe enviou numa ocasião a condessa de Paredes. Sóror Juana lhe correspondeu com um doce de nozes — 'cozidas' pelo próprio Apolo — e com um romance. O descaro com que a freira aceita o presente e a desenvoltura com que o agradece deixaram intrigado o exigente Méndez Plancarte, embora ele acabe dizendo que o refrão picaresco com que ela termina o poema "está empregado de maneira muitíssimo inocente". Era necessário o esclarecimento?

> Yo la ceñiré, señora,
> porque más decente sea
> alfombra para tus plantas
> coronada mi cabeza.
> Doyle por ella a tus pies
> mil besos en recompensa,
> sin que parezca delito,
> pues *quien da y besa, no peca.*[7]**

Entre o palácio e o convento havia um contínuo ir e vir de presentes, bilhetes, flores, guloseimas e retratos. Juana não era rica. Assim, de onde tirava recursos para corresponder aos obséquios de María Luisa? Pois não só lhe enviava poemas, doces e

---

* Pássaro de penas coloridas e exuberantes, tipicamente mexicano (N. do T.).

7. Romance 23.

** Eu lhe abraçarei, senhora,/porque mais decente seja/tapete para suas plantas/ coroada minha cabeça./Dou-lhe por ela a seus pés/ mil beijos em recompensa,/ sem que pareça delito,/pois *quem dá e beija, não peca* (N. do T.).

flores; em certa ocasião a presenteou com andadeiras para seu filho recém-nascido; em outra, um retábulo de marfim; outra vez uns peixes raros... Entre as habilidades de sóror Juana estava a esperteza em matéria de economia. Não é freqüente que os poetas e os intelectuais sejam bons negociantes, mas isso também não é insólito: Pope ganhou muito dinheiro com seus poemas e suas traduções de Homero. A capacidade de sóror Juana como administradora dos fundos do convento foi reconhecida por suas irmãs, que a reelegeram várias vezes para o cargo de tesoureira. O cabido lhe pagou duzentos pesos pelo *Neptuno alegórico* e ela se apressou em agradecer com umas décimas servis e um jogo de palavras: "*pues por un Arco tan pobre/me dais una arca tan rica*" ("pois por um Arco tão pobre/me dás uma arca tão rica"). Contudo, o verdadeiro lucro consistiu em poder ficar mais perto dos vice-reis e conquistar sua confiança. Não seria impossível que o convento tenha coberto muitos dos gastos que ocasionavam esses presentes. As freiras tinham muito interesse em ficar bem com o palácio, sobretudo porque suas relações com o arcebispo Aguiar y Seijas, como veremos depois, eram na verdade difíceis e terminaram em conflito aberto. Se levarmos em conta tudo isso, a situação de sóror Juana se desenha com certa clareza: de um lado, serve o convento e é sua intermediária e intérprete diante dos vice-reis; de outro, o favor que lhe outorga o palácio fortalece sua posição no convento e lhe dá independência e influência sobre suas irmãs.

Entre os poemas dedicados aos vice-reis há vários que contêm petições. Em um deles pede a Tomás de la Cerda pela vida de Antonio de Benavides, *el Tapado*, que se fez passar pelo marquês de San Vicente e marechal de campo. Ele se apresentou com "falsas nomeações reais como visitador da Nova Espanha; descoberto e processado, foi enforcado no México em 12 de julho de 1684".[8] Em umas décimas (125) suplica à condessa de Paredes que solte Samuel, um inglês (quem era e qual fora seu delito?). Também há umas décimas que acompanham o

8. Nota de Alfonso Méndez Plancarte ao romance (25) em que sóror Juana celebra o primeiro ano do filho dos vice-reis e pede ao marquês o indulto para Benavides.

memorial a um juiz e outras em que pede justiça para uma viúva. Por que intercede pela vida de Benavides ou pela liberdade de Samuel? Faz isso *motu proprio* ou é voz — de quem? Eu me inclino pela segunda hipótese — sóror Juana não podia ter interesse pessoal nem em Benavides, nem no desconhecido Samuel e nem mesmo na incógnita viúva da décima. Temo que essas petições, além de serem um testemunho de sua ascendência sobre os vice-reis, ajudem a explicar como passou da pobreza a uma situação não só mais folgada como, segundo descobriu Dorothy Schons, de notória afluência.

A Nova Espanha era uma sociedade — já tentei explicar isso na Primera Parte deste livro — na qual o príncipe considerava o governo seu patrimônio privado e os funcionários seus servidores e familiares. As disposições que limitavam o poder do vice-rei — a Audiência, os visitadores, o juízo de residência — constituíam um freio político, mas não negavam o caráter patrimonialista do governo vice-reinal. E não o negavam porque o vice-reinado reproduzia as características e as estruturas políticas da metrópole, acentuadamente patrimonialistas. Num mundo de hierarquias fixas, mas sujeitas às mudanças que ditava a graça ou o capricho do governante, as privanças traduziam-se não só em prestígio, influência e poder como, fatalmente, em bens materiais. É uma situação que, *mutatis mutandis*, ainda prevalece no México. As mercês dos governantes aos súditos eram presentes e favores que tanto podiam consistir em conceder um cargo público como em outorgar perdão a um réu. Os cargos e favores podiam ser comprados, fosse indiretamente com a autoridade ou, mais freqüentemente, por meio de intermediários como os favoritos e protegidos. O duque de Veragua comprou o vice-reinado da Nova Espanha e o próprio marquês de la Laguna, em 1689, a grandeza da Espanha e o cargo de mordomo-mor da rainha Mariana de Neuburgo, a segunda esposa de Carlos II. A prática era geral e comum nas cortes européias e, é claro, nos vice-reinados. Gemelli dá os preços em ouro de certos cargos e empregos da Casa da Moeda do México. Só com o nascimento do Estado moderno, em fins do século XVIII e princípios do XIX, como ensinam Max Weber e Norbert Elias, essa prática passou a ser

considerada imoral. E assim tem sido julgada mais por razões utilitárias que éticas — por ser irracional e antieconômica.

Méndez Plancarte e outros biógrafos de sóror Juana, com a maior boa-fé, falam da *humanidade* da freira. Humana ela foi, e muito, mas suas excelentes qualidades não devem fechar nossos olhos diante da moral da época. Com relação a isso e à sua profissão, lhe atribuímos sentimentos, reações e atitudes modernas. Suas intervenções para favorecer terceiros não se limitaram aos casos que conhecemos por meio de poemas. Sabemos, por exemplo, que obteve dois mil pesos de ouro pelo empenho de umas jóias de uma de suas irmãs, e ela própria, na disputa que teve com um de seus sobrinhos que reclamava a devolução de um desses objetos, declarou com certo orgulho que lhe haviam dado aquela soma "para fazer um favor, não porque as peças valessem mil pesos". Se ela pediu pela vida de Benavides e pela liberdade de Samuel por uma questão humanitária, por que não conhecemos outros atos de filantropia de sua parte? Compreendo a repugnância que se sente diante desse tipo de opinião, mas tudo o que sabemos dela nos leva a pensar que praticou o que nesta nossa época se chama 'tráfico de influências'. Condená-la por isso teria assombrado seus contemporâneos: a moral da época não achava reprovável comprar um emprego. O patrimonialismo era uma face da moeda; a outra era a caridade — Juan de Chavarría, homem de posses, garantiu com uma fazenda presenteada o sustento dos 'padres-línguas' que ensinavam as primeiras letras aos meninos índios, e sóror Juana só pôde professar graças à liberalidade de Pedro Velázquez de la Cadena e do próprio Chavarría.

A poesia palaciana de sóror Juana cumpria uma dupla finalidade: era um ritual cortesão impregnado de simbolismo político e um meio de comunicação privilegiado entre o convento e o palácio. Ao mesmo tempo, o favor vice-reinal fortalecia sua posição no claustro, colocando-a ao abrigo — pelo menos transitoriamente — das invejas e intromissões. Mas o aspecto utilitário e interessado não é mais que uma parte de sua relação com os vice-reis; a outra, talvez não menos importante, era um composto de sentimentos generosos: gratidão, amizade e alguma coisa mais, diferente da gratidão e da amizade. O afeto de sóror Juana

pela condessa de Paredes, a julgar pelo tom dos poemas a ela dedicados, transformou-se rapidamente num sentimento de tal modo apaixonado que só pode ser chamado de amor. Também por esses poemas percebemos que essa amizade amorosa foi correspondida com os mesmos extremos, efusões e arranques. São tantos os poemas enviados a María Luisa Manrique de Lara, e tão acesos seus acentos, que é impossível não nos determos neles. É indubitável que a relação com a condessa de Paredes, desde 1680, se transformou no eixo da vida sentimental de sóror Juana. Naquela altura, ela já era uma mulher madura: acabava de fazer trinta e um anos, superara uma juventude difícil — o desamparo familiar, os anos com os Mancera, a falta de dinheiro, as dúvidas antes de vestir o hábito, a doença de 1673 — e estava na plenitude de seu talento e sua idade. A condessa tinha quase a mesma idade que Juana. Nascera em outubro de 1649, um ano depois da poeta. Chegou ao México sem filhos, tivera vários partos frustrados e só em 1683 nasceu seu único filho, José María, que herdaria o título do pai e a fortuna de ambos. A amizade de María Luisa foi benéfica para sóror Juana, pois não só lhe deu independência e segurança diante de suas irmãs no convento como a ela devemos vários poemas memoráveis. Por tudo isso, as relações entre as duas mulheres exigem uma indagação à parte.

2. CONCÍLIO DE ESTRELAS

A maior parte dos biógrafos de sóror Juana, com poucas exceções, sem ignorar suas relações com María Luisa Manrique de Lara, tem preferido esquivar-se do tema e até mesmo ocultá-lo. É constrangedor, por exemplo, o ar perturbado com que o padre Méndez Plancarte trata de explicar e justificar certas expressões desses poemas; contudo, prefiro seu atordoamento à suficiência livresca de Pfandl, que pretende descobrir os segredos de uma alma munido de três ou quatro livros de psiquiatria. Livros que hoje estão superados. A esse respeito penso exatamente o contrário do que acreditava Sartre: nenhum ser humano é inteiramente transparente, nem para os outros nem para ele próprio. Assim, não tenho intenção de revelar os desvãos da intimidade de sóror Juana; quero simplesmente me aproximar de sua vida e obra com a esperança de compreendê-las em sua contraditória complexidade. Acrescento que essa compreensão só pode ser uma aproximação, um vislumbre. Nenhuma alma, nenhuma vida podem ser reduzidas a uma biografia e menos a um diagnóstico psiquiátrico. Freud dizia que o conteúdo de cada sonho é praticamente infinito: o que dizer então de uma vida, feita de milhares de sonhos e atos, uns realizados, outros fracassados? Nem Plutarco nem os outros historiadores da Antiguidade se propuseram, em suas biografias, a revelar inteiramente a vida e o caráter de seus heróis — só quiseram mostrá-los em seus traços mais salientes e característicos como exemplos humanos. Sartre escreveu dois grossos volumes sobre Flaubert, mas depois disso este continua sendo tão elusivo como antes. A biografia de Flaubert, no sentido sartreano, deveria ter tido a extensão e a complexidade de sua vida, a consciente e a inconsciente, a interior e a pública: teria sido um livro interminável e, além disso,

ilegível. A verdadeira biografia não pretende ser uma cópia do indivíduo nem sonha em *dilucidá-lo*, como se diz com expressão reveladora: ambas as tarefas são impossíveis. Contudo, embora ninguém conheça realmente o amante ou os amigos, todos temos certo conhecimento deles. Esse conhecimento nos permite compreendê-los, simpatizar com seus sentimentos e, às vezes, adivinhar suas reações. O objeto da biografia é transformar o personagem longíquo num amigo mais ou menos íntimo.

A compreensão da pessoa que talvez tenha sido sóror Juana depende, por sua vez, da compreensão histórica, também relativa e aproximada. Seu mundo foi muito diferente do nosso. A primeira e mais notável diferença — sobretudo em seu caso, um ser de palavras que viveu para e por elas — refere-se à linguagem. Sóror Juana falou e escreveu o mesmo idioma que todos nós, mas durante os três séculos decorridos desde sua morte não só mudaram as formas lingüísticas como o valor e até o significado das palavras. A linguagem de seus poemas cortesãos nos parece exagerada: chamar o rei de sol, os príncipes e deidades, as marquesas e condessas de astros, não só é uma adulação criticável como uma extravagância inadmissível. Não obstante, para sóror Juana e seu mundo tratava-se de valores subentendidos. Essas hipérboles e adjetivos retumbantes obedeciam a um sistema de metáforas, metonímias e sinédoques fundado numa tripla equivalência: a ordem do universo era o modelo do da sociedade e ambos se refletiam no da casa familiar. Ninguém acreditava que o pobre Carlos II fosse realmente um sol; ao mesmo tempo, no código de emblemas políticos e estéticos, o rei — fosse quem fosse — era um sol. Nossas equivalências são mais cinzentas, mas não menos populares: o primeiro-magistrado, a primeira-dama.

A linguagem de sóror Juana reflete o absolutismo e o patrimonialismo de seu século. Ao refleti-los, os transfigura sem contudo mudá-los ou desnaturalizá-los. Uma sem-vergonha ela própria se chamava, criada e ainda escrava dos vice-reis; ela sabia perfeitamente que não era nem uma coisa nem outra. Ao assim se qualificar seguia uma convenção social e política. Os favoritos e os protegidos dos grandes pertenciam à *casa,* por isso também

se chamavam *familiares*. O Estado era a Casa. Essa equivalência se bifurcava imediatamente numa série de idéias e práticas. De um lado, lindava com o conceito de propriedade: o rei ou o potentado dispunha dos bens públicos como próprios e por isso se vendiam os cargos e se consideravam os funcionários e empregados, sem excluir os ministros e conselheiros, 'gente de casa', quer dizer, criadagem doméstica; os próprios títulos dos mais altos empregos do palácio aludem a essa condição: privado, assessor, mordomo-mor, *sumiller de corps*,[1] camareiros e camareiras reais. De outro lado, o senhor era, como chefe da casa, a imagem do pai; as relações entre ele e seus cortesãos e protegidos era parecida com a relação filial e suas derivações.

As duas ordens misturavam-se na linguagem diária. O senhor era considerado, alternada ou simultaneamente, pai e proprietário: o exercício do poder estava cheio de expressões que pertenciam tanto ao domínio do direito de propriedade como ao da família. Por sua vez, entre a linguagem erótica e a familiar a interpretação era íntima e constante. E continua sendo: ainda hoje, no México, as esposas chamam seus maridos de *filhos* e estes de *mães* suas mulheres. No século XVII era freqüente chamar *dono meu* à amada (usando o gênero masculino) e dizer *meu bem, meu tesouro, minha prenda.* O vocabulário das relações de propriedade, o da família e o do amor se confundiam nas expressões diárias: eram metáforas e metonímias intercambiáveis para designar as relações entre os senhores e os vassalos. O uso era de tal forma generalizado que ninguém podia achar estranho que sóror Juana, como todos os poetas cortesãos de seu tempo, empregasse continuamente em seus poemas dedicados à condessa de Paredes expressões nas quais misturava a retórica dos amantes à linguagem jurídica e familiar. A fidelidade do apaixonado, a lealdade do criado e o afeto do filho eram sinônimos que designavam a mesma devoção. Não eram transgressões do uso geral; seu sentido, tanto como sua sintaxe, obedeciam não só à retórica cortesã como à ideologia profunda da época.

---

1. Era esse o cargo, no palácio real, do duque de Medinaceli antes de ser nomeado primeiro-ministro.

A explicação que acabo de esboçar é útil para compreender o contexto em que se inseriam os poemas de amizade amorosa de sóror Juana. Mas o sentido desses poemas não se dissolve na retórica cortesã da época. É impossível lê-los como meros exemplos do estilo palaciano e não perceber o que de único e particular neles existe. Ao amparo de expressões consagradas, deslizam outras que, por sua temperatura e ousadia, dizem alguma coisa muito diferente das consabidas declarações de lealdade e devoção ao senhor ou à senhora. A própria sóror Juana teve consciência do atrevimento de certas expressões; contudo, no lugar de atenuá-las, chamou em sua defesa o neoplatonismo e as acentuou ainda mais. Há momentos em que sua linguagem se torna desafiadora. É compreensível que, quando se começou a ler de novo os textos da religiosa, em fins do século passado, os primeiros críticos tenham preferido não se deter nesses poemas: o século XIX, o século burguês, foi pudico até o ponto da hipocrisia. Mas não escapou aos contemporâneos da poeta a inusitada exaltação desses poemas: como interpretá-los? Na primeira edição do primeiro volume de suas obras (*Inundación castálida*, Madri, 1689), publicado ainda em vida, figuram vários testemunhos dessa estranheza. O tema exige um breve comentário.

É desconhecido o autor dos títulos e pequenas notas explicativas que antecedem muitos poemas de *Inundación castálida*, reproduzidas depois nas edições seguintes do primeiro volume. Na capa aparece como editor um certo don Juan Camacho Gayna, cavaleiro da Ordem de Santiago. Era familiar da casa dos Medinaceli. Cavalariço e mordomo do marquês de la Laguna, fora, durante seu vice-reinado, prefeito de San Luis de Potosí; no momento da publicação do livro era governador do porto de Santa María. Não se acredita que fora o autor dos títulos e das notas. Provavelmente sua participação na edição do livro limitou-se a emprestar seu nome. A condessa de Paredes levara à Espanha os manuscritos de sóror Juana e é quase certo que ela própria tenha bancado a impressão: o livro era uma homenagem à sua pessoa e à casa dos Laguna. É mais verossímil atribuir a redação dos textos a alguma destas três pessoas: ao padre Luis Tineo, autor de *Aprobación*; ao padre Diego Calleja, que escreveu outra e

mais curta *Aprobación*, ou ao anônimo autor do *Prólogo al lector*. Eu me inclino pelo nome de Calleja. Sem muito fundamento, confesso, mas guiado pelo que depois escreveria sobre sóror Juana e pelo persistente interesse que ela sempre lhe inspirou.

Seja quem for que tenha sido o responsável pela edição, é revelador que julgasse necessário inserir numa das primeiras páginas do livro uma *Advertência,* justamente na frente do poema dedicado à condessa de Paredes.[2] O texto, em suas próprias distinções escrupulosas — próprio de alguém experiente em casos de consciência, como o jesuíta Calleja — é significativo:

> O agradecimento da favorecida e celebrada, ou o conhecimento que tinham das relevantes prendas que à senhora vice-rainha deu o céu, ou aquele secreto influxo (até hoje ninguém conseguiu descobrir) dos humores ou dos astros, que chamam simpatia, ou tudo junto, causou na poeta um amor à Sua Excelência com ardor tão puro, como no contexto de todo o livro verá o leitor.

O autor da nota não oculta a estranheza e arrisca três explicações, embora sem se decidir inteiramente por nenhuma delas. Vale a pena examiná-las uma a uma.

A primeira refere-se à gratidão que deve ter sentido sóror Juana diante dos favores que lhe concedeu a condessa de Paredes. É uma explicação que se insere na realidade social e lingüística da época, ou seja, na retórica da sociedade cortesã. Já me referi à interpenetração, na linguagem palaciana, de expressões pertencentes ao campo jurídico-patrimonial, ao sistema social e à ordem do universo: dono, senhor, sol etc. A confusão entre a linguagem cortesã e a erótica merece, contudo, uma reflexão mais detida. Não sabemos se o amor, como muitas vezes já se disse, é uma invenção do Ocidente; por outro lado, sim, sabemos que a linguagem erótica, tal como aparece na nossa poesia desde o século XII, nasceu nas cortes senhoriais da Provença. Muito se tem discutido sobre as origens da poesia provençal, tanto sobre suas formas métricas e estróficas — o verso árabe ou o latino? —

2. Nº 16.

como sobre seu tema central: *o amor cortês.* Hoje parece determinante a influência da erótica árabe. Por sua vez, esta recolhe e elabora a interpretação do platonismo feita por filósofos árabes helenizantes e pelos sufis.

Não menos decisiva que esses fatores ideológicos e estéticos foi a natureza da sociedade em que nasceu o amor cortês. Na erótica dos trovadores, diz René Nelli, apresentou-se, desde o princípio, uma dupla tendência: a cavalheiresca e a cortês propriamente dita. A primeira designa o amor "tal como foi realmente praticado pelos príncipes e suas nobres amigas..." enquanto "o amor cortês foi a amizade amorosa, platônica ou semiplatônica, que os trovadores, quase sempre de origem humilde, professaram às damas de alto nível, segundo um ritual poético tradicional".[3] Os poetas italianos do *dolce stil novo* recolheram e recriaram a tradição idealizante do amor cortês e desde então essas concepções não têm deixado de alimentar a linguagem e a imaginação dos povos do Ocidente. A origem da poesia de amizade amorosa de sóror Juana encontra-se nas formas poéticas do amor cortês que misturam a expressão do amor (real ou fingido) do trovador por sua dama com o vocabulário feudal de servilismo do vassalo ao senhor.

Robert Briffault não encontra uma diferença essencial entre a poesia dos senhores e a dos trovadores, no que concerne à própria concepção do amor.[4] Rejeita com exemplos abundantes o suposto platonismo dos segundos — ambos lhe parecem naturalistas e sensuais —, mas admite que a linguagem de uns e outros difere. Essa diferença procede não só do nível social, distinto — uns eram cavalheiros, outros, gente comum —, como da própria função da poesia. Os cavalheiros se serviam da poesia para expressar seus amores reais; escreviam seus *cansós* como uma homenagem às suas damas: a poesia era o equivalente ao ramo de flores que acompanha os presentes que hoje os apaixonados dão às suas amantes. Em todas as sociedades aristocráticas "Vênus e Marte têm vivido associados: galanteria e maneiras cor-

3. René Nelli, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, 1963.
4. Robert Briffault, *The troubadours*, Indiana University Press, Bloomington, 1965.

teses são qualidades próprias de guerreiros e amantes". Por outro lado, a poesia dos trovadores era uma ficção poética: o poeta *representava,* nas cerimônias da corte do castelo, o cavalheiro-poeta. Seu poema não devia ser sincero, mas *convincente:* "Bernard de Ventadour celebrou em termos lascivos os encantos físicos de Eleonor de Aquitânia quando essa dama já tinha mais de cinqüenta anos". A explicação de Briffault nos ajuda a compreender melhor os poemas de sóror Juana a María Luisa Manrique de Lara: eram as homenagens do poeta profissional ao seu senhor.

Não faltará quem pergunte: por que à vice-rainha e não ao vice-rei? A primeira — e talvez única — resposta que admite essa pergunta é a seguinte: teria sido escandaloso, dentro da moral da sua época (e até da nossa), que sóror Juana dirigisse ao marquês de la Laguna poemas nos quais exaltasse suas virtudes morais e encantos físicos. Seria igualmente escandaloso que uma mulher se referisse a outra em termos como faz sóror Juana? Não, não era. Inclusive se, como já vimos, certas expressões provocavam perplexidade, parecia mais compreensível que uma mulher se dirigisse nesses termos a uma senhora que a um senhor. As expressões acesas e as imagens eróticas podiam ser vistas e lidas como metáforas e figuras retóricas dos sentimentos reais — o agradecimento e a devoção do inferior ao superior. Por isso o anônimo autor da *Advertência* oferece, como primeira explicação do tom desses poemas, a gratidão da poeta. Essa gratidão, por uma convenção da época, podia manifestar-se por meio de imagens que vinham da tradição da poesia erótica. A confusão entre erotismo e vassalagem já aparece, como dissemos, nos primeiros frutos da poesia provençal e foi perpetuada pelos poetas do Renascimento e da Idade Barroca.

Nelli observa que entre as notas distintivas do amor cortês encontra-se a *submissão à dama* e que este tema rege e determina todos os outros. Figura já no período de formação do amor cortês, quer dizer, na erótica cavalheiresca, com Guilherme de Aquitânia: "Ninguém pode triunfar no amor se não se submete em tudo à vontade da dama". A palavra que emprega Guilherme é *obedienz*: o apaixonado é o servidor da dama. Essa submissão assume com freqüência a forma da homenagem feudal. Era inevitável

> que o vocabulário jurídico da época servisse para expressar as novas relações de fidelidade amorosa. Mas não se trata da adoção de um rito de vassalagem; as instituições feudais não explicam, por si só, por que até 1120 ocorreu aos grandes barões se submeter às suas amantes como os vassalos aos seus senhores. O fato primordial é a devoção à dama: essa devoção adotou a forma social da relação de vassalagem.[5]

A vassalagem era simbólica e inscrevia-se não nas leis da realidade real, mas nas da cerimônia. Segundo Nelli, os provençais tomaram da erótica árabe a idéia da submissão do amante. É uma convenção que não aparece nem na tradição galo-romana, nem na germânica e nem mesmo no cristianismo daqueles séculos. Os grandes senhores da Provença quase seguramente se inspiraram no exemplo das cortes árabes da Andaluzia: "A submissão é bela para o homem livre que se apaixona", dizia Al-Hakam, califa de Córdoba.

O tema da submissão à mulher amada está intimamente associado a outro que também é de origem árabe:

> Guillerme IX às vezes chamava sua querida de *mi dons* (meu senhor) e o *senhal* (signo que esconde a identidade da dama) com a que a distinguia era masculino: *Bon Vezi*. Assim, desde o século XVI, se estabelece o singular costume de *masculinizar* o objeto amado.

Esse costume pode ser interpretado como uma transposição do vínculo de vassalagem feudal, mas também indica que se outorgava à dama a dignidade mais alta para a Antiguidade e a Idade Média em matéria de relações humanas: a da amizade entre os homens. Por tudo isso, "os árabes espanhóis chamavam às suas amadas com um título masculino: *Sayyide*, meu senhor, *Mulaya*, meu dono". Os dois temas — a submissão à dama e sua masculinização — reaparecem na erótica posterior e muito especialmente na dos séculos XV e XVI. Muito bem, assim como em sua origem a poesia erótica se apropriou da linguagem jurídica e senhorial do feudalismo, transformando a relação amorosa

5. R. Nelli, *op. cit.*

num caminho simbólico do vínculo entre o senhor e o vassalo, num movimento inverso a poesia cortesã confiscou a retórica amorosa e a colocou ao serviço da etiqueta palaciana: reputava-se que o vínculo entre o cortesão e seu senhor era análogo ao do amor. Por sua vez, no amor aparecia formada a antiga amizade entre homens livres. Os exemplos dessa curiosa erotização da etiqueta abundam no século XVII, da mesma forma na poesia que no teatro e no romance.

Todas as relações humanas, tanto as privadas como as públicas, são simbólicas, mas esse simbolismo manifesta-se mais plena e constantemente nas cerimônias políticas e religiosas. As metáforas — duplas e triplas na Idade Barroca — giravam em torno de alguns poucos elementos: sol, ímã, coração. Em todos eles se concentrava uma espécie de magnetismo universal: centros do mundo e provedores de calor e luz, eram simultaneamente encarnações do poder e do amor. Nos poemas de sóror Juana à condessa de Paredes encontramos todos os motivos da poesia erótica tradicional transformados em metáforas da relação de gratidão e dependência que unia a freira à vice-rainha. Na aparência esses poemas não fazem senão repetir a retórica da época: a poesia do século XVII está cheia de sonetos, décimas, romances, oitavas e letrilhas nas quais aparecem, abundantemente, expressões semelhantes às dos poemas de sóror Juana. Nem os poetas maiores — Góngora, Quevedo, Lope, Calderón — estão isentos do vício da adulação cortesã e em todos eles é constante a conversão da linguagem erótica em linguagem cortesã. A diferença é que no caso de sóror Juana essa transposição chega a extremos mais arriscados e delirantes. Além do mais — e isso é decisivo — essa exaltação, longe de parecer artificial como nos poemas cortesãos dos outros poetas, alcança em certos poemas a intensidade que distingue a paixão autêntica da ênfase retórica. Nem sequer falta a confusão, corrente na poesia amorosa de todos os tempos, entre erotismo e religião. A poeta se diz uma e outra vez criada e apaixonada, escrava e amante; nas passagens de maior frenesi também se chama idólatra e crente.

Os poetas do Renascimento e da Idade Barroca, seguindo a Antiguidade greco-romana, chamaram suas amadas de deusas

e fizeram de seu amor um *culto*. Embora sóror Juana use e abuse desses artifícios literários, há um momento em que não lhe são suficientes. É quando então se serve de expressões mais ardentes e próximas da verdadeira religião do que das convenções mitológicas. A mistura entre erotismo e religião é universal e pertence a todas as épocas. Os místicos cristãos e os muçulmanos, crentes em um único Deus, usam as expressões próprias da paixão amorosa com o mesmo ardor, embora com menos crueza, que os da Índia, sejam estes politeístas ou adoradores da Vacuidade. Estes últimos transformaram o conceito budista da Vacuidade (*Prajna Paramita*, a suprema sabedoria) numa divindade com a aparência de uma bela e jovem mulher nua e cheia de jóias que, como a Santa Teresa de Bernini, se oferece num gesto de abandono. Por sua vez, os poetas de todas as línguas e civilizações têm usado em seus poemas de amor as metáforas religiosas e as expressões e símbolos da liturgia e da teologia. Nisso também sóror Juana chegou ao limite e daí não ser estranho que Méndez Plancarte, em mais de quatro ocasiões, reprove essas audácias que beiram a heresia. Um exemplo entre outros é o romance 17, que termina com esta declaração:

> Y a Dios, Señora, hasta que
> con la vista de tu Cielo
> resucite, pues es Pascua
> de resucitar los muertos.[6]*

Os poemas de sóror Juana se ajustam ao tema do agradecimento da 'favorecida' à sua protetora mas, ao mesmo tempo, vão mais além. Muitos desses poemas rompem os moldes da mera

---

6. Méndez Plancarte comenta assim esses versos: "Este é um dos trechos em relação aos quais a Inquisição — se quisesse ter feito alguma coisa, como se fantasiou na época — teria podido, sem total injustiça, *criar problemas*". Sóror Juana dissera, em sua *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, que "não queria problemas com a Inquisição".

* E a Deus, Senhora, até que/com a visão de teu Céu/ressuscite, pois é Páscoa/ de ressuscitar os mortos (N. do T.).

adulação. É verdade que as expressões que ela usa aparecem também em centos de poemas cortesãos, mas sempre de uma maneira impessoal e fria. Os sonetos e as oitavas de Góngora à marquesa de Ayamonte ou ao conde de Niebla podem surpreender-nos por esta ou aquela característica do talento ou por esta ou aquela imagem luminosa — nunca por expressar um sentimento pessoal. A mesma coisa acontece com toda a poesia cortesã desse século. Por outro lado, em sóror Juana as figuras estereotipadas, os lugares-comuns pomposos e as adulações rituais imediatamente se tingem de uma coloração pessoal: são confidências, expansões e, como ela própria diz, discrições apaixonadas e com freqüência melancólicas. São poemas pessoais e dirigidos a uma pessoa de carne e osso. Embora sejam homenagens mais ou menos oficiais a uma vice-rainha, os mais intensos entre eles — e são muitos — são declarações de admiração amorosa. Com risco de parecer monótono, devo repetir: os poemas de sóror Juana para María Luisa muitas vezes se afastam do gênero cortesão e constituem um mundo à parte e do qual não existem outros exemplos na poesia da época.

Ao chegar a este ponto é preciso recorrer à segunda explicação do autor da *Advertência*: "O conhecimento das prendas que à vice-rainha haviam sido dadas pelo céu" levaram sóror Juana a empregar essas expressões singulares. A singularidade desses poemas é dupla: por seu conteúdo e porque a pessoa que os inspirou também era uma criatura singular. É impossível saber se a María Luisa real correspondia à pintura que dela faz sóror Juana. Minha impressão — descontadas as adulações cortesãs e os exageros que o entusiasmo ditou à poeta — é que a condessa deve ter sido um ser humano fora do comum. A maioria dos que se ocuparam desse assunto pensa como eu. Se não houvesse sido inteligente e sensível, não teria sido amiga de sóror Juana nem se teria interessado por sua obra poética com tanta paixão. Pena que dela saibamos tão pouco e tenhamos de reconstruir sua amizade com sóror Juana unicamente por meio dos poemas. As informações que temos sobre seus encantos físicos não são menos favoráveis que as de suas qualidades morais. É verdade que para a adulação palaciana um duque aleijado era um Adônis, um intermediário inepto, um

Licurgo, e Alexandres e Césares, os generais derrotados. Mas é impossível que a mulher descrita nos termos ao mesmo tempo artificiais e sensuais do romance decassílabo (61) — uma das composições eróticas mais refinadas, ousadas e sedutoras da poesia barroca — tenha sido feia. Sóror Juana não se cansa de elogiar "a proporção formosa" de María Luisa e liga continuamente o físico ao moral: seu amor, embora espiritual, nasce da visão da beleza de sua amiga. Nisso seu platonismo é franco: a beleza corporal é o primeiro grau na escala do amor.

Os sentimentos que expressam os poemas de sóror Juana dedicados à condessa de Paredes evocavam espontaneamente, num espírito cultivado como o autor da *Advertência*, a teoria da simpatia regida pela dupla influência dos astros e dos humores. Essas idéias vinham da Antiguidade e já em 1689, ano da publicação de *Inundación castálida*, começavam a ser deslocadas pela nova física e pela nova psicologia e fisiologia. Não na Espanha de fins do século XVII, ainda fechada às mudanças que naqueles anos transformavam as ciências e a filosofia. Além disso, não devemos exagerar o alcance dessas mudanças e descobrimentos: para a maioria dos intelectuais e poetas desse século continuavam vigentes a física e a psicologia do Renascimento. Deve-se confessar, por outro lado, que a teoria astrológica do amor, por mais quimérica que nos pareça, tinha maior consistência para os contemporâneos de sóror Juana do que para nós as doutrinas dos psicanalistas e psiquiatras. Mal preciso esclarecer que não me refiro à *verdade* — se é que essa palavra tem algum sentido quando se fala de homens e sua natureza cambiante —, mas à *consistência* dessas idéias. Embora isso escandalize muita gente, penso que as modernas teorias psicológicas não fizeram outra coisa senão substituir um conjunto de princípios fantásticos (humores, astros, espíritos, afinidades e antipatias) por outras enteléquias (complexos, pulsões, inconsciente, arquétipos). De certo modo, a psicologia atual não é outra coisa senão uma tradução em termos científicos modernos da psicologia renascentista.

A divisão em quatro temperamentos, cada um determinado por um humor corporal, é muito antiga e já aparece em Hipócrates. Essa teoria, desenvolvida pela medicina greco-ro-

mana e pela medieval, só desapareceu ao raiar da Idade Moderna. Como sabemos, os quatro humores — sangue, fleuma, cólera (ou bílis amarela) e bílis negra — eram a causa dos quatro temperamentos: os sanguíneos, os fleumáticos, os coléricos e os melancólicos. Os temperamentos estavam em relação com os quatros elementos e submetidos à influência dos astros. A transformação da teoria dos quatro elementos em sua origem puramente fisiológica em uma doutrina cosmológica de paixões e dos tipos humanos foi o resultado de uma longa evolução que vai, na Antiguidade, dos estóicos aos neoplatônicos. Os filósofos e médicos árabes, ao recolher essas idéias, as reelaboraram. Suas versões influíram profundamente no Ocidente cristão e prepararam o grande florescimento da escolástica no século XIII. Por sua vez, os poetas do *dolce stil novo* as transformaram numa poética do amor que ainda nos inspira. Por último, o hermetismo neoplatônico renascentista as sistematizou e lhes deu forma final. Essa foi a fonte da qual bebeu sóror Juana. É preciso à luz dessa tradição ler a frase — é a principal de *Advertência* — relativa ao "secreto influxo dos astros ou humores que chamam simpatia".

Para o Renascimento e a Idade Barroca o homem era um microcosmo, um teatro regido pelas mesmas forças e poderes que regiam o universo, embora dotado de livre-arbítrio. A Antiguidade divinizara os planetas e cada um deles era, no sentido estrito, um deus que irradiava influências poderosas, capazes de alterar o curso das vidas humanas. A palavra *influência,* observa C.S. Lewis, perdeu muito de sua eficácia e transformou-se num vago vocábulo abstrato; para o Renascimento e a Idade Barroca — nem se fala para o Medievo — a influência dos astros era uma espécie de magnetismo que combinava a força material e a espiritual. Méndez Plancarte tentou, por um excesso de zelo, atenuar a crença de sóror Juana na astrologia.[7] A verdade é que a maioria das pessoas, tanto na Europa como

7. Em um comentário ao soneto em honra ao padre Kino e em outro aos versos 303-308 de *Primero sueño.*

no Novo Mundo, sem excluir os intelectuais, continuava a acreditar na astrologia: "Os teólogos ortodoxos aceitavam a teoria de que os planetas afetavam não só os acontecimentos e a psicologia humana como a vida das plantas e dos minerais."[8] A Igreja era contra, não à astrologia, mas a um determinismo astral absoluto que negava o livre-arbítrio; também perseguia a adivinhação e a adoração dos planetas (astrologia judiciária e astrolatria). No fundo, o problema que a Igreja enfrentava não era muito diferente do que tem tirado o sono de todos os homens que começaram a refletir sobre seu estranho destino terrestre: a liberdade e a predestinação.

As idéias de sóror Juana sobre esse assunto eram as de sua época. Acreditava como quase todos os seus contemporâneos nos poderes dos astros. Todo o argumento da loa V (378) que celebra o natalício de Carlos II gira em torno da ação dos planetas sobre os destinos humanos. Anteriormente, ao tratar da poesia cortesã de sóror Juana, me referi a essa composição e à assembléia de deuses planetários que convoca o Sol (Apolo) para que confirmem as influências benéficas com que favoreceram Carlos II. Essa cena permite à poeta expor sua idéia, que era a tradicional de seu tempo, sobre os influxos astrais. Boa católica, ela aceita o alvedrio, mas como exceção e privilégio; em todo o resto, mandam os astros:

> Pues dejando la excepción
> que, por privilegio raro,
> le dio Dios al Albedrío,
> para que obrase espontáneo
> (cuyo siempre libre obrar
> para elegir, bueno o malo,
> no lo fuerzan los influjos,
> aunque pueden inclinarlo),
> lo demás todo os compete,

8. C.S. Lewis, *La imagen del mundo* (Introdução à literatura medieval e renascentista), tradução de Carlos Manzano, Barcelona, 1980.

que influëncias combinando,
a unos exaltáis felices,
a otros hacéis desdichados.*

A ação dos astros, dos elementos e dos humores produzia a *simpatia* universal. Como no caso da *influência,* corremos o risco de que nos escape o sentido dessa palavra, se não nos lembramos de sua história e suas origens. Para os estóicos, a simpatia era o *con-sentimento* universal, a força que segurava o mundo e impedia a dispersão de seus elementos. Crisipo diz que "o mundo está num estado de união pela *conspiração* e pelo acordo das coisas celestes e terrestres".[9] O agente dessa união era um sopro vivificante e unificante que animava todas as coisas e todos os seres: o *pneuma.* No *pneuma* está sem dúvida a origem da idéia do amor no Ocidente. Os estóicos tomaram esse conceito provavelmente dos médicos que, por sua vez, se inspiraram em Aristóteles. O filósofo dissera que no sêmen se encontrava um sopro ou *pneuma* astral e que a ele se deviam a vida do embrião e a preservação da espécie. Na pneumatologia dos médicos aparecem outros sopros: as exalações do sangue chamadas, até princípios da Idade Moderna, de *espíritos.* Não se devem confundir esses espíritos, naturalmente, com as inteligências angelicais. Segundo Robert Burton, herdeiro da medicina antiga, medieval e renascentista, "os espíritos são de três classes: animais, vitais e naturais".[10] Outros autores mudam a ordem, mas em todos o processo é o mesmo: os espíritos nascem do sangue como um éter ou um vapor muito tênue e, ao passar do fígado ao coração e deste à cabeça, se purificam mais e mais. O espírito que mora no cérebro é o agente da fantasia. Esta era um dos cinco sentidos

---

* Pois deixando a exceção/que, por privilégio raro,/lhe deu Deus ao Alvedrio,/ para que obrasse espontâneo/(cujo sempre livre obrar/ para escolher, bom ou mau,/não o forçam os influxos,/embora possam incliná-lo),/todo o demais lhes compete,/que influências combinando/a uns exaltas felizes,/a outros fazeis infelizes (N. do T.).

9. Diógenes Laércio, *Vies et opinions des philosophes* (Livro VII, *La doctrine stoïcienne*), em *Les Stoïciens,* Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1962.

10. *The anatomy of melancholy* (Parte I, Seção I: *Division of the body, humours, spirits*).

internos, com a memória, a estimativa, a imaginação e o sentido comum. Para a escolástica (e também para sóror Juana, segundo se vê em *Primero sueño)* as funções da fantasia eram mais altas que as da imaginação.[11]

Os estóicos extraíram a idéia médica do *pneuma* e a transformaram no princípio animador do cosmo e de cada ser humano. Originários do fogo primordial, os sopros ígneos (*pneumata*) mantinham a coesão dos elementos e uniam todas as coisas, consigo próprias e com as outras: por obra dos sopros o mundo era um *sistema;* ao mesmo tempo, o *pneuma* era o motor vital de cada homem, a alma de sua alma, aquilo que lhe dava unidade e o fazia colocar-se em relação com os outros homens e procurar sua amizade. A própria lógica expressava essa simpatia universal: era um acordo entre dois termos mais ou menos afastados graças a um terceiro termo intermediário. Giorgio Agamben, que dedicou um livro fascinante à influência da '*pneumofantasmologia*' da Antiguidade e da Idade Média na arte e no pensamento do Ocidente, diz que para Zenão e Crisipo "o *pneuma* era um princípio corpóreo, um corpo sutil e luminoso (...) que penetrava em todos os seres e era a origem do crescimento e da vida sensível".[12] O *pneuma* não era um princípio exterior ao corpo, mas congênito; sobrevivia à morte do corpo ascendendo à região sublunar. A idéia do corpo etéreo ou astral dos neoplatônicos — ainda viva nas crenças de muitas seitas contemporâneas — já está em embrião nessas concepções do antigo estoicismo. Também estão os *spiriti* e *spiritelle* de Cavalcanti, Dante e os poetas do *stil novo.*

Galeno chamou de 'veículo da alma' o *pneuma* aristotélico, localizado no sêmen e provedor da vida. A expressão prosperou e mais tarde foi associada à idéia platônica da descida da alma ao corpo. Numa passagem célebre e obscura do *Timeo,* diz-se que o demiurgo dividiu a alma segundo os astros; por isso, as almas têm por morada o astro que lhes corresponde. Ali ficam até chegar o momento de descer para habitar o corpo que a cada uma

11. Lewis observa que Coleridge, como todos os modernos, inverteu a posição da fantasia e da imaginação. Ao examinar *Primero sueño,* voltarei a esse assunto.
12. *Stanze, la parola e il fantasma nella cultura occidentale,* Turim, 1977.

foi designado. Com a morte, a alma do justo volta ao seu astro; a do malvado e do ímpio estão condenadas a encarnar de novo e cada vez mais baixo na escala dos seres. O mito de Platão e a metáfora de Galeno inspiraram Plotino, Porfírio e Proclo — e também seu herdeiro, Macróbio, um autor que indiscutivelmente influenciou sóror Juana — em seu conceito de 'corpo astral'. A forma do corpo astral era esférica, mas ao entrar no corpo físico adquiria a figura deste; era uma espécie de invólucro etéreo da alma. Sua função era dupla: veículo da alma em sua descida do astro ao corpo terrestre, também era a ponte, o termo mediador, entre duas realidades opostas e irredutíveis: o corpo, matéria mortal, e a alma incorpórea e imortal.

Sem o corpo etéreo a alma não teria podido se comunicar com o corpo físico nem com o mundo material. Assim, com grande sutileza, o neoplatonismo tentou resolver um problema que ainda preocupa a filosofia e a psicologia contemporâneas: as relações entre a mente inextensa e o mundo dos sentidos. Segundo Proclo, "toda alma participável [ou seja, que participa do tempo e do futuro] goza de um corpo primeiro e perpétuo que não está submetido em sua substância ao nascimento e à corrupção".[13] Em seu comentário ao *Timeo* acrescentou que a alma tem três veículos: um consubstancial e imaterial, outro etéreo e material e outro idêntico ao corpo. Em sua descida, a alma atravessa os distintos céus e então os planetas "inscrevem seus dons na matéria astral que a envolve: as qualidades e os destinos do futuro indivíduo".[14] Assim, o corpo etéreo é também o portador das inclinações da alma e suas paixões e faculdades. É o agente, como no outro extremo o são os humores, das simpatias e antipatias. O horizonte mental no qual se abrem os poemas de sóror Juana e as alusões aos astros e à simpatia da *Advertência* começa agora a se mostrar com maior nitidez.

---

13. Proclo, *Éléments de théologie*, tradução e introdução de Jean Trouillard, Paris, 1965.

14. Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris (Gallimard), 1970. Usei sobretudo o primeiro estudo deste livro (*Spirito peregrino*). Outro autor que tratou com perícia esses temas é D.P. Walker, *Spiritual and demonic magic*, Londres, 1958.

Nas primeiras páginas de *Vita nova* Dante relata em termos maravilhosos e maravilhados seu primeiro encontro com Beatriz, vestida de uma cor pura — a do sangue. Nesse instante "o espírito da vida, que habita na câmara mais secreta do coração, começou a tremer com força dizendo: Agora vem um deus mais forte do que eu para ser meu senhor". Então acordou um espírito animal que, por sua vez, alertou os espíritos sensíveis e especialmente os da visão; ao mesmo tempo o espírito natural, que habita o fígado e é o mais inclinado às satisfações materiais, acordou e começou a chorar. Dante não fez mais do que utilizar um lugar-comum: a teoria dos espíritos vitais, vapores que nascem do sangue, era corrente em sua época. Sua fonte imediata, segundo parece, foi Alberto Magno, embora figure também em Santo Tomás de Aquino.

No transcurso do livro aparecem outros espíritos que entram e saem pelos olhos dos apaixonados e suas damas, guerreiam entre si, penetram no coração do amante e ali gravam a imagem da dama: *seu fantasma.* Esses espíritos são numinosos como o *pneuma* e, segundo convenha à sua natureza, se transformam em suspiros. São os *spiritelli.* Nos poemas de Cavalcanti os *spiritelli* vão e vêm sem parar por todos os órgãos do corpo e flecham, por meio dos olhos, a dama e seu galã. Servidores do amor "fazem tremer os homens e tornam humildes as mulheres". Em um de seus sonetos aparecem catorze vezes, uma em cada verso. Há nesse poema uma linha que teria fascinado Herrera y Reissig: *lo quale spiritel spiriti piove.* A filosofia amorosa dos poetas do *dolce stil novo* oferece certas analogias com a moderna teoria da comunicação e com a genética. É um circuito de chamadas e respostas: a visão de Beatriz acorda os espíritos vitais que, por sua vez, alertam os *spiritelli* e todo esse mundo de atarefados mensageiros entra em movimento como nossas moléculas e átomos ou nossas centrais telefônicas. À maneira dos signos lingüísticos e dos genes, os espíritos mensageiros transmitem informações. Também se parecem, mas não no modo biológico nem no lingüístico, mas no épico-burlesco, com as sílfides e os silfos de *The rape of the lock.* Como as criaturas de Pope são sopros, suspiros; como elas, são inteligentes.

Entre as idéias sobre o corpo astral dos neoplatônicos, veículo transparente da alma e identificado com espírito da fantasia (*phantastikhon pneuma*), e os *spiritelli* de Dante e Cavalcanti não há muita semelhança, embora vários autores da época os confundam. Os espíritos vitais vinham da tradição médica árabe. Sobre esse aspecto não é necessário nos estendermos — o averroísmo de Cavalcanti, bem conhecido, já tem sido muito estudado. As concepções de Dante em muitos casos se opunham ao naturalismo de seu amigo, especialmente em suas visões de amor: para Guido, gênio sombrio, o amor era um *acidente* e estava unido à morte,[15] enquanto que para Dante era o centro que segurava o universo e o fazia girar e viver. Contudo, na teoria dos espíritos e *spiritelli* a coincidência entre os dois amigos era quase absoluta. Eles se viam unidos até mesmo pela forma levemente sarcástica com que às vezes falavam dos diminutos e etéreos hóspedes de seu sangue e seus humores.

Não é difícil compreender por que, na visão dantesca do amor, não aparecem os veículos etéreos da alma. A concepção dos neoplatônicos continha duas idéias incompatíveis com o dogma cristão: a existência da alma antes do nascimento e o desaparecimento do corpo depois da morte. A ressurreição dos mortos é um dos grandes mistérios do cristianismo, mas a astrologia, sim, está presente no pensamento do poeta florentino, quase sempre aliada à numerologia. Além disso, é também central em sua poesia a característica distintiva da concepção neoplatônica do destino da alma: sua separação do corpo e a ascensão às alturas, não só depois da morte como em momentos excepcionais, como o êxtase e certo tipo de sonhos. Embora a crença na 'viagem da alma' por outros mundos seja antiqüíssima e apareça tanto na Ásia Central como na América pré-colombiana. Dante a herdou da dupla tradição greco-romana e judaico-cristã. Em sóror Juana, embora não associado ao amor, mas ao conhecimento, também é primordial o tema da viagem da alma. Klein observa que a oposição entre neoplatonismo e naturalismo, entre o averroísmo violento de seu amigo Cavalcanti e a

15. *Cf.* a canção *Donna mi prega.*

gentilezza de seu admirado Guinizelli, foi transcendida por Dante não por meio da eliminação de um dos dois termos, mas por sua conjunção. No soneto final de *Vita nova*, profecia da *Divina comedia* e sua viagem pelos três mundos, aparecem sucessivamente "a concepção médica (*spirito* = suspiro), a explicação alegórica (*spirito* = pensamento) e o êxtase *chamânico* (a subida ao céu do espírito errante)". O espírito nasce como um suspiro, sobe e se transfigura em olhos que, ao verem, compreendem:

> *Quand'elli e giunto là dove disira,*
> *vede una donna che riceve onore*
> *e luce sì, che per lo suo splendore*
> *lo peregrino spirito la mira.*[16]

Marsilio Ficino acreditava no corpo etéreo e nas influências planetárias. Sua revalorização da melancolia como uma disposição propícia à contemplação, ao amor e à poesia, foi também uma reafirmação da doutrina astrológica e da humoral: no temperamento melancólico eram determinantes a bílis negra e o influxo de Saturno. Essas idéias inspiraram e cativaram muitos grandes artistas e poetas dos séculos XVI e XVII. Não menos decisiva foi sua filosofia do amor. Ficino não foi um filósofo original, mas seu lugar é muito importante na história do sentimento amoroso. Não só recolheu e sistematizou a tradição da poesia erótica do Ocidente — a poesia provençal, o *dolce stil novo* e Petrarca — como sua leitura de Platão foi a primeira interpretação autêntica do filósofo grego. Ficino inventou a expressão *amor platônico* e foi o primeiro que formulou em termos filosóficos e psicológicos essa variedade do amor. Provavelmente sóror Juana não leu Ficino, embora em *Neptuno alegórico* mencione um de seus herdeiros diretos, o poeta neoplatônico florentino Pedro Crinito. Não importa, as idéias expressas pela primeira vez em *De amore* já se haviam transformado, quase dois séculos depois, num bem comum das pessoas civilizadas.

---

16. Quando ele chega onde deseja,/vê uma dama que recebe honras/e brilha tanto, que por seu esplendor/o peregrino espírito a olha.

No pensamento de Ficino figura também, ao lado da concepção cosmológica do amor e da teoria dos humores, a noção da simpatia universal. Não na forma cosmomecânica dos estóicos, mas como uma espécie de afinidade entre todas as coisas e seres. O verdadeiro nome dessa afinidade é amor, ou seja, no caso dos seres animados, atração pelo bom. O bom, que vai do útil ao perfeito, se resolve no bem e o bem sumo é Deus.[17] O amor é um desejo de gozar um bem especial: a beleza. Existem três tipos de beleza: a do corpo, a dos sons e a das almas, que correspondem à visão, ao ouvido e ao entendimento. Para Ficino o amor, incluindo sua forma inferior — atração pela beleza do corpo — é sempre contemplativo e não é sexual ou sensual. O amor descreve um círculo: vai de Deus à criatura e desta, por meio do amor ao corpo belo e à alma nobre, volta a Deus. Daí que a forma mais elevada do amor humano — na verdade a única que conta — seja o amor recíproco. Esta é uma idéia da qual não compartilha sóror Juana: *Amor no busca la paga/de voluntades conformes* ("O amor não procura a paga/de vontades conformadas"). A concepção do amor de Ficino, observa Kristeller, abarca também dois sentimentos muito diferentes: a amizade e a caridade. A segunda "é o sentimento religioso que torna todos os homens irmãos como filhos de Deus (...) A primeira é um conceito que vem da filosofia grega e foi objeto da especulação filosófica de Platão e, sobretudo, de Aristóteles".[18]

Por tudo isso, o amor não é exclusivamente a união entre um homem e uma mulher. Se o amor verdadeiro — indistinguível da caridade e da amizade — é recíproco e, essencialmente, a Deus, "não só um homem e uma mulher, mas também dois homens ou duas mulheres podem unir-se nesse sentimento". Kristeller rejeita a interpretação de alguns autores que viram nessa concepção de Ficino um homossexualismo velado ou sublimado: "Ninguém, em seu tempo, atribuiu essas tendências a Ficino nem a seus amigos e discípulos". Tenha ou não funda-

17. *Cf.* Paul Oskar Kristeller, *The philosophy of Marsilio Ficino*, Columbia Univerity Press, 1964.
18. P.O. Kristeller, *op. cit.*

mento essa interpretação de Kristeller, e qualquer que tenha sido a índole das inclinações sexuais de Ficino, em sua idéia de amor culmina uma longa tradição na qual confluem distintas correntes e cujos momentos mais altos são o amor cortês, o *dolce stil novo*, a poesia dantesca e o *Cancioneiro* de Petrarca. Destaco que Ficino não é um fim, mas um começo: suas idéias sobre o amor, não sem mudanças e por meio de muitas vicissitudes, alimentaram a arte, a literatura e a vida sentimental de homens e mulheres durante mais de quatro séculos até os dias de hoje. Hoje essas concepções se desintegram sem que nada que possa substituí-las desponte no horizonte. Signo ominoso entre todos, a ausência de signos.

A história do amor no Ocidente, desde a poesia cavalheiresca de Guilherme de Aquitânia, pode ser vista como um duplo processo de liberação e sublimação. Todos os povos e civilizações sempre viram Eros com veneração e temor. Seus poderes são particularmente temidos nas sociedades hierárquicas: o amor é uma paixão que arrasa as classes, as instituições e os preceitos. Contudo, por uma conjunção de circunstâncias internas e externas, no seio de uma sociedade feudal e cavalheiresca, o amor se integrou na ordem social. E o amor em suas expressões mais violentas e subversivas — como violação das hierarquias sociais e transgressão da instituição matrimonial. O mais notável foi que essa dupla infração — os trovadores eram gente comum enquanto suas damas eram casadas e pertenciam à mais alta nobreza — assumiu a forma de um rito, fora da Igreja, mas não menos venerado que os sacramentos religiosos. Os agentes da consagração não foram o azeite, o vinho e o sacerdote, mas a poesia, a música e o trovador. Os poetas do *stil novo* recolheram essa tradição e Guinizelli, que Dante considerava o mestre de sua geração, fundou sua poética na identidade entre amor e *gentilezza.* Esta última era uma aristocracia do coração por oposição à nobreza do sangue. O amor tornava iguais os amantes porque se fundava na nobreza das almas. Dupla subversão: a poesia e o amor negaram o matrimônio, as hierarquias e as linhagens. Além disso, exaltaram a mulher e assim lhe devolveram seu alvedrio. Desde Alexandria e a Roma de Catulo e Propércio, todos os grandes

momentos da poesia erótica coincidiram com a liberdade da mulher, indícios do amadurecimento de uma civilização.

A sublimação da sexualidade foi o preço da conversão da violência erótica em ritual. Eros é um deus destruidor e criador; o que chamamos de civilização, segundo ensinam os mestres mais dissímeis — Platão, Santo Agostinho e Freud —, é simultaneamente repressão e sublimação de seus poderes. Em todas as sociedades os dois signos que definem os homens, o signo *corpo* e o signo *não-corpo*, entabulam um diálogo encarniçado que, às vezes, se resolve num instântaneo e instável equilíbrio.[19] Na Provença jamais se negou totalmente o corpo e a sublimação assumiu várias formas equívocas. Entre elas, a mais curiosa foi a cerimônia do *asag*, uma série de provas que culminava na contemplação da dama nua; o apaixonado podia deitar no leito ao lado dela, mas sem consumar a união sexual (*coitus interruptus*). Em Florença a sublimação foi mais estrita e a relação entre os amantes consistia no que depois outro platonista, León Hebreo, chamou de 'copulação visual'.

A repressão era contraproducente e se resolveu quase sempre em estalidos ou em duplicidade moral: Dante viveu fora do matrimônio várias paixões luxuriosas e Petrarca teve dois filhos naturais com mulheres diferentes. Em outros casos, a castidade acaba por perverter o espírito, como vemos em muitos ascetas. Por outro lado, a sublimação platônica não só inspirou grandes artistas como preservou o amor tanto da dissipação da libertinagem como dos delírios do ascetismo. O amor é mortal e mortífero, como viu, antes que todos, o lúcido e amargo Cavalcanti. Amor é se ver aos olhos, mas esse jogo logo se transforma em fascinação funesta: os amantes perdem o corpo e a alma. Ou se abominam. O amor mata os amantes ou os amantes matam o amor. Para salvá-lo, e para se salvar, é preciso olhar *juntos* — depois da guerra dos olhares — para cima. Isso foi o que nos disse Dante, nisso consistiu a função histórica e psicológica do platonismo e isso é o que poderíamos, hoje, resgatar dessa tradição.

---

19. *Cf.* meu livro *Conjunciones y disyunciones*, México, 1969.

3. RELIGIOSOS INCÊNDIOS

Sob a perspectiva da tradição que, sumariamente, evoquei, compreendemos com maior facilidade a atitude dos leitores dos poemas de sóror Juana dedicados a María Luisa Manrique de Lara. É indubitável que causaram certo assombro, pois de outro modo teria sido desnecessária a *Advertência.* Também é revelador o tom dessa nota, ao mesmo tempo cautelosa e tranqüilizante, como se se antecipasse a qualquer interpretação desonesta. Mas assim avalizados, os poemas se inseriam com naturalidade em um gênero e uma tradição. Essas peças eram, ao mesmo tempo, poemas cortesãos e homenagens de gratidão, adulação palaciana e declarações de uma apaixonada platônica.[1] O processo de sublimação que iniciou o amor cortês e consumou o neoplatonismo renascentista conseguiu legitimar paixões e inclinações que eram transgressões da moral sexual — como as relações extraconjugais ou entre pessoas do mesmo sexo. Assim, enquanto esses atos eram quase sempre cruelmente reprimidos, não o era sua expressão sublimada. Contrasta a severidade com que se perseguia o 'pecado nefando' com a tolerância e até admiração com que se viam as castas mas apaixonadas amizades de Ficino. Gozaram da mesma tolerância Michelângelo e seu exaltado platonismo, assim como outros artistas e poetas do Renascimento. Essa atitude não foi exclusiva da corte papal e das repúblicas italianas, pois se estendeu à Inglaterra elisabetana e à França dos Valois. Quase sempre se tratava de amizades platôni-

1. O título do romance 18 diz: *Costumava a senhora vice-rainha, como tão apaixonada pela poesia, favorecê-la com a queixa de alguma intermissão em suas memórias.* Apaixonada é aqui uma acepção de enamorada atormentada pelos ciúmes, segundo vemos pelo texto do romance.

cas entre homens; digo quase sempre porque também há exemplos de safismo sublimado. Um dos mais notáveis é a *Elegía de una dama enamorada de otra dama.* Seu autor, Pontus de Tyard, foi amigo íntimo de Maurice Scève e de Ronsard, protegido de Diana de Poitiers, grande apaixonado da filosofia neoplatônica e da tradição Mercúrio Trismegisto. Alto dignitário da Igreja, morreu sendo bispo de Chalon.[2] Em sua opulenta aposentadoria, "entregue às silenciosas orgias da meditação", escreveu e depois recolheu em suas *Oeuvres poétiques* (1573), sem que ninguém se escandalizasse, um curioso poema que exalta a paixão lésbica:

Nostre Amour serviroit d'eternelle memoire
Pour prouver que l'Amour de femme à femme épris
*Sur les masles Amours emporteroit le pris.**

Os poemas de sóror Juana não são tão diretos como a *Elegía* de Pontus de Tyard. Os sentimentos que expressam — que com certeza eram os que ela experimentava realmente — são muito mais complexos e ambíguos. Até aqui mostrei como e por que foi possível escrever no México e publicar em Madri, no final do século XVII, sem provocar a reprovação geral, poemas que tinham por tema a amizade amorosa entre duas mulheres da aristocracia. Mas como Juana Inés de la Cruz e María Luisa explicavam seu afeto? Como o justificavam, sem achar que se opunha à moral vigente e a seu estado, uma freira e a outra casada e mãe? A tradição que justificava esses poemas, também a elas justificava. Seus sentimentos, sóror Juana não cansa de repetir isso, e os títulos de seus poemas, ela destaca sempre, eram honestos, puros, decentes. Seu afeto, consagrado pela poesia e pela filosofia, fora definido como a excelsa combinação dos três sentimentos mais elevados — o amor, a amizade e a caridade.

Sóror Juana não fica envergonhada por sentir o que sente

---

2. *Poètes du XVI^e siécle*, texto estabelecido e apresentado por Albert-Marie Schmidt, Bibliothèque de La Pléiade, 1953.

* Nosso amor servirá de eterna memória/Para provar que o Amor de mulher para mulher apaixonadas/Sobre os amores de homens predominará (N. do T.).

e alude incansavelmente à índole espiritual de seu amor. Por isso insiste na separação entre a alma e o corpo. Cada vez que aparece essa idéia, mais platônica que cristã, o padre Méndez Plancarte franze a testa e a chama de "fantasia poética", "devaneio filosófico". Infelizmente, para todos os que têm ignorado ou atenuado o platonismo de sóror Juana, essas 'fantasias' não só figuram continuamente em seus escritos como são o eixo sobre o qual gira seu principal poema, *Primero sueño*. O platonismo de sóror Juana, como o de tantos no Renascimento, e na Idade Barroca, inseria-se — ou mais exatamente, enxertava-se — na tradição da escolástica. A ruptura com esta última não foi obra do hermetismo neoplatônico, embora este a tenha preparado, mas do cartesianismo e da revolução científica e filosófica, duas correntes intelectuais que só de longe e de forma lateral afetaram sóror Juana. Nela o platonismo teve uma dupla função: a primeira, aliada ao hermetismo, foi de ordem intelectual; a segunda, vital. Sem o estrito dualismo platônico seus sentimentos e os de María Luisa teriam-se transformado em aberrações.

Por seu talento e estado religioso sóror Juana era uma mulher fora do comum. A mesma coisa acontecia com Paredes: pertencia à mais alta nobreza e, além de ser bela e discreta, era a vice-rainha. A posição de ambas, embora por razões diferentes, colocava-as acima das normas e exigências ordinárias. Essa condição de privilégio, contudo, entranhava responsabilidades e pesadas tarefas. As duas mulheres eram, de certo modo, prisioneiras de seu nível. Sóror Juana não estava submetida à autoridade de um marido, mas à superiora do convento e às intrigas de suas companheiras. Carecia de temperamento religioso, como já vimos, e sua verdadeira paixão, até então, fora o conhecimento. Solitária na agitação do San Jerónimo, voluntariosa e independente, um dia entusiasta, no outro abatida, afligida com freqüência por males imaginários e, ainda assim, tão dolorosos como os físicos, suas verdadeiras e únicas companhias eram os fantasmas dos livros. Embora as circunstâncias de María Luisa fossem diferentes, seu nível era semelhante: afeto sem objeto. Estava casada com um marido medíocre e, a julgar pelo retrato

que conhecemos, na verdade doentio e insignificante. Sua vida era uma cansativa sucessão de cerimônias. Sabemos que era alerta, vivaz e amava as intrigas palacianas; quando esteve no México sempre escrevia a Madri pedindo isso ou aquilo, solicitando favores para seus familiares e protegidos. A forma como reuniu, transportou e conseguiu publicar os manuscristos de *Inundación castálida* é um indício de sua energia e independência. Há um paralelo entre a atividade palaciana de María Luisa e a de sóror Juana e sua contínua correspondência literária. Em ambos os casos, essa agitação escondia um vazio interior.

Nos termos de economia psíquica — para empregar a expressão de Freud — o mal de sóror Juana não era a pobreza, mas a riqueza: uma libido poderosa sem função. Essa abundância, e sua carência de objeto, se mostram na freqüência com que aparecem em seus poemas imagens do corpo feminino e masculino, quase sempre transformadas em aparências fantasmagóricas — ela viveu entre sombras eróticas. Seus poemas revelam, além do mais, que foi uma verdadeira melancólica. Emprego esta palavra no sentido que lhe davam Ficino e Cornélio Agrippa, mas também naquele dado por Freud: as duas concepções se completam. Para os primeiros, a melancolia era uma espécie de vacuidade interior (*vacantia*) que, nos melhores, resolvia-se numa aspiração para o alto; para Freud, a melancolia é um estado semelhante ao luto — nos dois casos o sujeito encontra-se diante de uma perda do objeto desejado, seja porque desapareceu ou porque não existe. A diferença, é claro, é que no caso do luto a perda é real e no do melancólico, imaginária. Para Freud — é curiosa a coincidência com Ficino — a melancolia associa-se, em certos casos, ao transtorno psíquico oposto: a mania. Ou seja, ao furor divino, ao entusiasmo dos platônicos.

Nem a vida religiosa nem a matrimonial, nem a liturgia conventual nem as cerimônias palacianas, ofereciam a Juana Inés e a María Luisa satisfações emocionais ou sentimentais. A freira não era Santa Teresa nem a condessa era Penélope. E o mais grave, tanto para a religiosa como para a vice-rainha, a relação com outros homens estava excluída. A moral conjugal na corte de Carlos II, segundo o duque de Maura, era severa, sobretudo se

comparada com as das cortes da França e Inglaterra. Na Nova Espanha a moral não era menos estrita: é notável que a crônica de três séculos de vice-reinado não contenha histórias escandalosas sobre as vice-rainhas. Assim, o excedente libidinoso não podia ser utilizado num objeto do sexo oposto. Era preciso substituí-lo por outro objeto: uma amiga. Transposição e sublimação: a amizade amorosa entre sóror Juana e a condessa foi a transposição; a sublimação realizou-se graças e por meio da concepção neoplatônica do amor — amizade entre pessoas do mesmo sexo. Essas relações, exaltadas e codificadas pela poesia, correspondiam perfeitamente tanto às necessidades psíquicas das duas mulheres como ao seu nível social. Se o amor era *outra* nobreza, o amor-amizade platônico era ainda mais nobre e heróico.

A hipótese que acabo de esboçar necessariamente não exclui a existência de tendências sáficas entre as duas amigas, mas também não as inclui. Sobre esse assunto é impossível dizer algo que não seja uma suposição: carecemos de dados e documentos. A única coisa que se pode dizer é que sua relação, embora apaixonada, foi casta. E quanto à sua personalidade real, para nós a condessa de Paredes não é sequer uma sombra, mas um nome e seu eco; embora a figura de sóror Juana ofereça um pouco mais de realidade, quando acreditamos tê-la capturado, nos foge, como os fantasmas de seus poemas. Não repetirei o que disse sobre sua infância e o influxo decisivo que tiveram em sua vida os amores de sua mãe e sua condição de filha natural: basta lembrar o essencial. A ausência do pai, a quem talvez nem sequer tenha conhecido, provavelmente deu origem a ilusões e cismas nas quais a nostalgia se misturava ao despeito. A ausência, na linguagem corrente, é metáfora da morte: o pai ausente era um pai morto. Talvez Juana Inés também o tenha matado, simbolicamente, em seus sonhos. Essa suposição significa que a menina pode ter invertido a relação natural ao se identificar não com a mãe, mas com o pai. Tal seria a explicação da 'masculinização'. Contudo, Juana Inés também se identificou com a mãe, sobretudo por meio de figuras emblemáticas para ela — a deusa Ísis, mãe e virgem, inventora da escritura e a "*de alto Numen agitada/ la, aunque virgen, preñada/de conceptos divinos,/Pitonisa doncella/*

de Delfos..." ("Do alto Nume agitada/a, ainda virgem, prenhe/ de conceitos divinos,/Pitonisa donzela,/de Delfos...") Via poesia e cultura, Juana Inés refaz, simbolicamente e no sentido inverso, a disjuntiva de sua infância: a identificação com a mãe significa a ressurreição do pai ou, melhor dizendo, sua sublimação no alto Nume.

A cultura foi o caminho para transcender seu conflito. A origem de sua paixão pelas letras, como já afirmei, remonta à sua infância e à influência de seu avô. Com ele viveu até os oito anos e o amou muito. Por tudo o que sabemos, como arquétipo paterno Pedro Ramírez substituiu as duas figuras antagônicas que dividiram sua infância: o fantasma do pai ausente e a presença agressiva do novo amante de sua mãe. O avô era velho e um homem de livros; assim encarnava uma espécie de virilidade sublimada — sexo transformado em saber. Na sociedade de sóror Juana a cultura era uma função predominantemente masculina; além do mais, e isso é essencial, fora e em parte ainda era a especialidade e o privilégio da casta clerical, quer dizer, de homens que haviam neutralizado sua virilidade. O caminho da cultura, para sóror Juana, não só passava pela masculinização como entranhava a neutralização da sexualidade. Neutralidade não é sinônimo de esterilidade; há um momento em que a neutralidade se resolve em fecundidade simbólica: a madre Juana é Ísis, senhora das letras, e também a pitonisa que prediz em sua caverna (em sua cela), grávida não de filhos, mas de metáforas e tropos. Sua mãe fora fazendeira, dona de gado e colheitas; ela era senhora de um povoado de signos e conceitos.

Como vimos, o exame de suas tendências eróticas não é conclusivo e termina numa dúvida. Seus dois extremos foram, conforme a definição clássica do temperamento melancólico, a depressão e o entusiasmo (a *mania* de Platão e a de Freud). Entre eles, existe uma gama de atitudes: masculinização e neutralização da libido, identificação com o avô e também, contraditoriamente, com a mãe. E sempre um narcisismo exaltado. Mas o seu foi corrigido pela lucidez da melancolia e o arrebatamento do entusiasmo. Sua imagem no espelho provoca a carícia de seu olhar e, um instante depois, a severidade de sua crítica; procura

então outra imagem que a tire de dentro de si e por ela se apaixone: uma sombra fantástica, um conceito fugidio, o rosto de uma amiga. Teria tido consciência de sua complexidade? Claro que sim, pois em alguns de seus melhores poemas — romances, décimas, sonetos — são um exame desse "amoroso tormento... que começa como desejo e acaba em melancolia". Também percebia que esses encontrados impulsos e sentimentos, ao mesmo tempo tirânicos e impalpáveis, resistiam a qualquer tentativa de clara definição:

> Traigo conmigo un cuidado,
> y tan esquivo, que creo
> que, aunque sé sentirlo tanto,
> aun yo misma no lo siento.*

Esses versos pertencem a um romance de amor sacro (56), mas poderiam ser de amor profano. Qualquer tema lhe dava oportunidade para, à margem, anotar uma reflexão sobre seu estado e os enigmas que a habitavam. É certo que ninguém tem consciência cabal de sua intimidade e sóror Juana não foi uma exceção a essa regra universal. Mas alguns, os mais lúcidos, sim, sabem que são uma fonte de impulsos e paixões contraditórias e secretas. Esse saber teve sóror Juana, pois se algo a distingue é a lucidez. Não enganou a si própria no caso de sua relação com a condessa de Paredes; ao contrário, ao expressar seu sentimento, o justifica com o exemplo do dualismo platônico. Num dos primeiros poemas que a ela dirige — recém-chegados os vice-reis e María Luisa grávida — confessa-lhe que vive entre "*las dulces cadenas de vuestras luces sagradas*" ("as doces cadeias de vossas luzes sagradas"). Logo o *você* sucede o *vós* e começa a chamá-la, como os poetas às suas damas, com nomes arcádicos: Lysi e Filis. Já antes transformara Leonor Carreto em Laura. No romance 19, um dos mais apaixonados, o anônimo autor dos títulos

---

* Trago comigo um cuidado,/e tão esquivo, que creio/que, embora saiba senti-lo tanto/eu mesma não o sinto (N. do T.).

achou necessário inserir este esclarecimento: *Puro amor, que ausente y sin deseo de indecencias, puede sentir lo que el más profano* ("Puro amor, que ausente e sem desejo de indecências, pode sentir o que é o mais profano"). Desde os primeiros versos desse poema e não sem que seu culto amoroso beire a heresia — como o adverte, melancólico, Méndez Plancarte — declara seu platonismo em termos acesos:

> pues del mismo corazón
> los combatientes deseos,
> son holocausto poluto,
> son materiales afectos,
> y solamente del alma
> en religiosos incendios,
> arde sacrificio puro
> de adoración y silencio.*

Oito versos conceituosos e apaixonados, com linhas de atrevida beleza: esses 'religiosos incêndios' fazem pensar nos maiores, num Donne ou Lope. O poema, com altos e baixos e certa lentidão — a prolixidade é um defeito que quase nunca souberam evitar os poetas do século XVII —, prossegue e em outra passagem intensa diz que a quer como a borboleta "*simple/ amante que en tornos ciegos/es despojo de la llama*" ("simples amante que em voltas cegas/é despojo da chama"), como a mão incauta da criança se machuca ao acariciar a faca, como o girassol o faz com a luz, o ar, com o espaço, o fogo, com a matéria, como "todas as coisas naturais" que o desejo "une, amantes, em laços estreitos". Ela a quer, por fim, por ser ela própria e por ser quem é: Filis. Ao chegar a este ponto, explica a índole de seu afeto:

---

* pois do próprio coração/os combatentes desejos/são holocausto poluído,/são materiais afetos,/e somente da alma/em religiosos incêndios,/arde sacrifício puro/de adoração e silêncio (N. do T.).

Ser mujer, ni estar ausente,
no es de amarte impedimento;
pues sabes tú, que las almas
distancia ignoran y sexo.*

Nos versos seguintes não só aceita como exalta a singularidade de seu afeto: a 'ordem natural' é guardada pelas 'belezas comuns', não a de María Luisa. A sua é um 'prodígio com isenções reais'. O tema provençal da soberania da dama, com potestade para romper as normas, justifica seu amor-amizade. No romance 48 volta ao tema da separação do corpo e da alma em termos não menos equívocos. O poema responde "a um cavalheiro do Peru que lhe enviou pedaços de argila dizendo-lhe que se transformasse em homem". Sóror Juana responde com graça:

Y en el consejo que dais,
yo os prometo recibirle
y hacerme fuerza, aunque juzgo
que no hay fuerzas que entarquinen:
porque acá Sálmacis falta,
en cuyos cristales dicen
que no hay no sé qué virtud de
dar alientos varoniles.**

Méndez Plancarte atribui a uma distração de sóror Juana a menção da fonte da ninfa Sálmacis (Ovídio, *As metamorfoses*, IV, 285-388, ed. esp.). Essa fonte não transformava as donzelas em mancebos, mas transformou Hermafrodito em andrógino. A transformação de mulher em varão, acrescenta Méndez Plancarte, foi obra de Ísis, que transformou Ífis em homem (Ovídio, *As metamorfoses*, IX, 666-797, ed. esp.). Um psicanalista acharia

---

* Ser mulher, nem estar ausente,/não é de amar-te impedimento;/pois você sabe que as almas/ignoram distância e sexo (N. do T.).

** E no conselho que dás,/eu lhe prometo recebê-lo/e dar-me força, embora julgue/que não existam forças que adubem:/porque aqui Sálmacis faz falta,/em cujos cristais dizem/que há não sei que virtude de/dar alentos varonis (N. do T.).

significativa essa confusão. Mas talvez não seja necessário recorrer a ele para explicar esse pequeno erro. De um lado, era difícil que Juana Inés, por tudo o que sabemos, citasse o episódio de Ífis: se parecia muito com seu caso. Ífis, jovem cretense educada por seus pais como um rapaz, apaixonada e prometida à donzela Ianté, pede a Ísis que a transforme em varão e consegue isso. De outro, não é impossível que a origem da confusão de sóror Juana se encontre no tratado de mitologia do padre Vitoria. Embora Ovídio diga claramente que Hermafrodito, ao se ver mudado e 'abrandados seus membros', pediu e obteve de seus pais, Hermes e Afrodite, que

> quem quer que a estas fontes vir varão, dali saia semivarão, e nas tocadas ondas amoleça de súbito.[3]

na versão de Vitoria se diz que Hermafrodito pediu, e conseguiu, que todos os que ali se banhassem tivessem ambos os sexos..." Seja como for, sóror Juana refere-se mais adiante não à transformação em varão, mas ao hermafroditismo:

> Yo no entiendo de esas cosas;
> sólo sé que aquí me vine
> porque, si es que soy mujer,
> ninguno lo verifique.
> Y también sé que, en latín,
> sólo a las casadas dicen
> *úxor*, o mujer, y que
> es común de dos lo virgen.*

O terceiro verso atenua e quase coloca em dúvida sua condição feminina ("se é que sou mulher") e ao final a nega: sendo

---

3. *Metamorfosis* (*As metamorfoses*), México, 1979, tradução de Rubén Bonifaz Nuño.

* Eu não entendo dessas coisas;/só sei que aqui vim/porque, se é que sou mulher,/ninguém o verifica./E também sei que, em latim,/só às casadas dizem/ *úxor*, ou mulher, e que/é comum de dois o virgem (N. do T.).

virgem, é dupla. Estes versos mostram que não só percebia seu conflito como que para ela cessara de existir, resolvido por sua profissão religiosa e por seu platonismo. Tomou as ordens para que ninguém "verificasse" que era mulher; ao não se ter casado e ser virgem, "é comum de dois". Declara assim que, espiritualmente, é um andrógino. Por isso não é bom que a vejam como mulher:

pues no soy mujer que a alguno
de mujer pueda servirle;
y sólo sé que mi cuerpo,
sin que a uno u otro se incline,
es neutro, o abstracto, cuanto
sólo el alma deposite.*

A profissão religiosa neutralizou sua sexualidade e seu corpo não se inclina nem ao masculino nem ao feminino. Sua alma, porém, responde a outras almas e se corresponde com elas, sem distinção de sexo. Esse tema é motivo de inumeráveis variações em romances, décimas, glosas e sonetos. Na escala amorosa do platonismo os olhos e os ouvidos antecedem imediatamente o amor supremo, que é o do entendimento. Ver é uma forma inferior da contemplação e o verdadeiro amante contempla com os olhos fechados. Numa glosa (142), dedicada a Lysi, se pergunta:

Aunque cegué de mirarte
¿qué importa cegar o ver,
si gozos que son del alma
también un ciego los ve?**

Num soneto a Lysi (179) extrema os "conceitos de amante": "sua beleza não é possível", porque só o pensamento de pos-

---

* pois não sou mulher que a alguém/de mulher possa lhe servir;/e só sei que meu corpo,/sem que a um ou outro se incline,/é neutro, ou abstrato, quanto/só a alma deposite (N. do T.).

** Embora cega por te olhar/que importa cegar ou ver,/se gozos que são da alma/também um cego os vê? (N. do T.)

suí-la ao mesmo tempo ofende o decoro dela e seu próprio amor. Isso lhe dá oportunidade para um paradoxo: "Não empreender, somente, é o que empreendo". No mesmo soneto afirma que o mais sublime amor não procura correspondência. É uma idéia que ela repete em muitos poemas: só se pode chamar "felicidade" aquilo que "*nem se pode merecer/nem se pretende alcançar*" (A Lysi, redondilhas, 90). No *De palacio*, um sainete, o prêmio ao galã vencedor consiste em amar sem esperança de reciprocidade. O padre Méndez Plancarte sustenta que a Lysi do soneto 179 não é a condessa de Paredes; quem fala é um homem. Contudo, nos poemas expressamente dirigidos a María Luisa repete uma e outra vez seu elogio do amor sem correspondência. Neles abundam, também, as alusões a esses incidentes e acontecimentos que geralmente se associam às relações amorosas: ciúmes, queixas, ausências, júbilos, presentes, encontros. No romance 18 pede-lhe perdão por não tê-la visto nem escrito durante alguns dias e lhe diz que seus deveres religiosos haviam sido a causa da "intermissão". As queixas contra as ausências repetem-se às vezes em seus lábios e outras nos de María Luisa. O romance 27, escrito na época da Quaresma, durante a qual se suspendiam as visitas aos conventos, é um exemplo:

> ...pobre de mí,
> que ha tanto que no te veo,
> que tengo, de tua carencia,
> cuaresmados los deseos,
> la voluntad traspasada,
> ayuno el entendimiento,
> mano sobre mano el gusto
> y los ojos sin objeto.
> De veras, mi dulce amor;
> cierto que no lo encarezco:
> que sin ti, hasta mis discursos
> parece que son ajenos.*

---

* ...pobre de mim,/que há tanto tempo não te vejo,/que tenho, de tua carência,/quaresmados os desejos,/a vontade traspassada,/ausente o entendimento,/mão

Outro poema em endechas reais (83) reproduz, em termos ainda mais ternos, as desculpas por "não havê-la esperado a ver". Alude seguramente às visitas que a condessa fazia ao convento". As regras dispunham que as freiras recebessem os visitantes no locutório, onde ficavam separados por grades; contudo, algumas visitas, sobretudo as do palácio, penetravam em outros recintos e as freiras as recebiam — de novo infringindo as regras — com o rosto descoberto. Essas endechas são notáveis não por seu valor poético, mas por seu tom direto e efusivo. Sóror Juana joga com a palavra *espera*: esperar uma pessoa e esperar 'o que se pode esperar', a felicidade do amor. No fim surgem dois versos: *Baste ya de rigores/hermoso Dueño, baste* ("Basta já de rigores,/belo Dono, basta"), que imediatamente trazem à memória, para qualquer leitor atento, os tercetos de um dos seus sonetos mais conhecidos e apreciados:

> Baste ya de rigores, mi bien, baste;
> no te atormenten más celos tiranos,
> ni el vil recelo tu quietud contraste
> con sombras necias, con indicios vanos,
> pues ya en líquido humor viste y tocaste
> mi corazón deshecho entre tus manos.*

É impossível saber, naturalmente, se o soneto foi inspirado pelo incidente a que se referem as endechas. Tudo o que se pode dizer é que o tema é o mesmo e é perturbadora a repetição da mesma frase nas duas composições. Existem outros poemas que contêm frases tão veementes como as do soneto, embora não tão perfeitas. Por exemplo, nestas endechas (82):

---

sobre mão o gosto/e os olhos sem objeto./De verdade, meu doce amor;/certo que não o encareço:/que sem ti, até meus discursos/parece que são alheios (N. do T.).

* Basta já de rigores, meu bem, basta;/não te atormentem mais ciúmes tiranos,/nem o vil temor tua quietude contraste/com sombras teimosas, com indícios vãos,/pois já em líquido humor viste e tocaste/meu coração desfeito entre tuas mãos (N. do T.).

Así, cuando yo mía
te llamo, no pretendo
que juzguen que eres mía,
sino sólo que yo ser tuya quiero.*

As queixas pelos silêncios reaparecem em algumas redondilhas (91). Nessa ocasião a queixosa é María Luisa e sóror Juana é quem pede perdão por não lhe ter escrito. Isso lhe permite, outra vez, enunciar paradoxos. Faz o elogio do silêncio, pois, ao seu amor, todo interioridade, não há a necessidade de se exteriorizar:

En mi amorosa pasión
no fue descuido, ni mengua,
quitar el uso a la lengua
por dárselo al corazón.
Ni de explicarme dejaba:
que, como la pasión mía
acá en el alma te vía,
acá en el alma te hablava.**

No silêncio a amava e em silêncio pensava que ela também a amava: *en mi mano tenía/el fingirte favorable* ("na minha mão tinha/ o fingir-te favorável"). Felicidade interior e que causa desvarios:

¡Oh cuán loca llegué a verme
en tus dichosos amores,
que, aun fingidos, tus favores
pudieron enloquecerme!***

---

* Assim, quando minha/te chamo, não pretendo/que julguem que és minha,/ só que eu ser tua quero (N. do T.).

** Em minha amorosa paixão/não foi descuido, nem míngua,/tirar o uso à língua/para dá-lo ao coração./Nem de me explicar deixava:/que, como a paixão minha/aqui na alma te via,/aqui na alma te falava (N. do T.).

*** Oh quão louca cheguei a me ver/em teus felizes amores,/que, embora fingidos, teus favores/podiam ter-me enlouquecido! (N. do T.)

Mas, posto que a condessa lhe ordena que fale, ela assim o faz: "*si amar a su belleza es delito sin disculpa... también es un delito del que nunca se arrepiente*" ("se amar sua beleza é delito sem desculpa... também é um delito do qual nunca se arrepende"). E conclui, não sem atrevimento:

Esto en mis afectos hallo,
y más, que explicar no sé;
mas tú, de lo que callé,
inferirás lo que callo.*

A ousadia dos versos finais aparece em outro poema (90) também em redondilhas. Como se tivesse pressentido alguma das futuras interpretações de seus poemas, declara expressamente que não ama María Luisa por ter sido acolhida e favorecida, mas pela força de sua beleza. Não quer que "o agradecido se equivoque com o amante". Altiva, esclarece novamente que o amor mais sublime é aquele que não espera correspondência nem prêmio:

Que estar un digno cuidado
con razón correspondido,
es premio de lo servido
y no dicha de lo amado.**

Menos conceituais e afetadas são as endechas (77) que explicam "um sentir de ausente e desdenhado". Embora o poema seja dedicado a Filis, um dos nomes poéticos de María Luisa, Méndez Plancarte afirma peremptoriamente que se trata de outra Filis. Por quê? Essa composição é mais uma entre as que exaltam a superioridade da ausência sobre a possessão. Os quatro primeiros versos, em seu movimento de vai-e-vem, expressam admiravelmente as vacilações, o ir e vir do desprezado no amor:

---

* Isto em meus afetos encontro,/e mais, que explicar não sei;/mas tu, do que calei,/ inferirás o que calo (N. do T.).

** Que estar um digno cuidado/com razão correspondido,/é prêmio do servido/e não felicidade do amado (N. do T.).

Me acerco y me retiro:
¿quién sino yo hallar puedo
a la ausencia en los ojos
la presencia en lo lejos?*

A precisão psicológica alia-se à justeza da expressão: encontrar 'a presença no distante' acerta no alvo. O poema termina — e não é o único — com expressões de despeito amoroso:

A vivir ignorado
de tus luces, me ausento
donde ni aun mi mal sirva
a tu desdén de obsequio.**

Entre os grandes prazeres eróticos estão os da visão. Sóror Juana não se privava deles e em seus poemas a visão não é menos importante que o conceito. Podemos até dizer que seu conceitualismo parte quase sempre de uma imagem visual ou desemboca em outra. Quando não vê, evoca e fantasia: vê com a memória e com os olhos desse *espírito fantástico* que olha quando o artista fecha os olhos. Esse *espírito* é o anjinho que desenha figuras sobre um caderno, todo encolhido, ao lado da Melancolia, na gravura de Durero. Seus agentes são os *spiritelli* de Dante e Cavalcanti, que imprimiam no coração do poeta apaixonado a imagem fantasmagórica da dama. Sóror Juana volta a esses fantasmas, ao mesmo tempo fúnebres e passionais, fugidios e obsessivos, em muitos poemas. O título de um poema que já citei (142) se ajusta inteiramente à tradição da superioridade do fantasma sobre a criatura real: *Porque a tem no pensamento, despreza, como inútil, vê-la com os olhos.* O prazer de imaginar é duplo porque é ver com os olhos e com o espírito. A poesia tem o dom de tornar sensível o impalpável e visível o incorpóreo. É uma

* Me aproximo e me afasto:/quem senão eu achar posso/a ausência em teus olhos/a presença no distante? (N. do T.)

** Ao viver ignorado/de tuas luzes, me ausento/onde nem mesmo meu mal sirva/a teu desdém de obséquio (N. do T.).

arte de encarnação, embora essa encarnação também seja imaginária: palavras, ritmos, conceitos. O melhor exemplo é um de seus poemas mais celebrados, o romance decassílabo (61) no qual "pinta a proporção formosa da condessa de Paredes". Foi escrito quando a condessa já estava no México, pois o título diz que "lhe foi remetido do México". É uma pintura feita, o modelo já ausente, pela memória e fantasia.

Quase todos os que têm analisado esse poema, observa Antonio Alatorre, "por uma espécie de pudor têm transferido sua admiração pelo conteúdo à forma, da *mensagem* à *estrutura*.[4] É verdade que a métrica é inusitada e é explicável o interesse que despertou, mas não é menos notável a série de metáforas que a poeta utiliza diante do leitor e são um conjunto de variações sobre cada uma das partes do corpo feminino: o cabelo, os olhos, a testa, os lábios, a garganta, os seios, o porte, os braços, as pernas, os dedos da mão, os pés, a estatura. O poema mereceu ser incluído na *Antología poética en honor de Góngora* (1927), de Gerardo Diego, embora precedido das seguintes palavras: "muito melhores que os versos arrevesados de *Primero sueño* são outros (os do romance) mais decorativos e luminosos, no qual o talento da freira resplandece em saborosos achados". O juízo sobre *Primero sueño* me estimularia a compartilhar, se não fosse tão manifestamente injusta, a opinião de Ortega y Gasset, que via em seus compatriotas certa incapacidade para desfrutar das idéias. Quanto ao romance decassílabo, acho, sim, seus versos decorativos e luminosos, mas vejo também alguma coisa mais. Não existem poemas na história da nossa língua que possam igualar sua concentração e riqueza, a desenvoltura de suas imagens e sua sintaxe ajustada ao movimento rítmico. Diria até que o artifício do exdrúxulo com que começa cada verso, que parece forçado para o ouvido moderno, acaba por seduzir.

---

4. Antonio Alatorre, "Avatares barrocos del romance (De Góngora a sor Juana Inés de la Cruz)", *Nueva Revista de Filologia Hispánica*, volume XXVI, 1977, nº 2. Alatorre diz que esse romance decassílabo é "um poema erótico" e destaca brevemente o interesse da *Advertência* pelo romance 16. É o único, que eu saiba, que reparou na significação dessa nota. Ou o único que teve a franqueza de dizê-lo.

Méndez Plancarte, sempre sensível à beleza verbal — quando não se opunha à sua ortodoxia —, elogia esse poema, mas observa que algumas expressões vêm dos romances de Góngora que têm como assunto a história de Tisbe e Píramo. Não existe tal coisa: comparei os dois romances com o poema de sóror Juana e encontrei apenas vagas e distantes semelhanças. Pela sintaxe, o vocabulário e as alusões cultas, as coordenadas do poema são gongoristas. Mas não se parece com os dois romances de Píramo e Tisbe, na verdade humorísticos. O verdadeiro antecedente desse romance é outro, no mesmo metro e com tema semelhante, de Agustín de Salazar y Torres.[5] Contudo, a arquitetura do romance de sóror Juana é mais sólida, mais surpreendente sua invenção e mais rigorosas suas linhas. Não é profuso, mas rico; há complexidade, não confusão. Quase todos os grandes poetas espanhóis do século XVII, sem excluir Góngora, foram excessivos; às vezes, arrastados pelo entusiasmo ou apaixonados por seus dons, não souberam calar a tempo. Apesar da estética de seu século e do exemplo de seus mestres espanhóis, por temperamento e inclinação intelectual e artística sóror Juana tendia na verdade à reserva e à economia. Saber até onde se deve chegar — ante-sala da perfeição. Nem sempre conseguiu e muitas vezes foi prolixa e até indiscreta. Mas alguns poemas revelam que também conheceu a difícil arte de saber seus limites. O romance decassílabo é um deles. Combina qualidades opostas que, unidas, produzem os efeitos mais raros — a intensidade e a riqueza. Valéry, que amava Góngora, se teria encantado com esse poema. Seu gongorismo, inegável, é seu vestido de época: embaixo existe uma mulher nua. As imagens são leques verbais que simultaneamente descobrem e cobrem olhos, peitos, testa, boca.

Há outros poemas de sóror Juana que celebram o rosto e o corpo de María Luisa, embora nenhum tão brilhante e imaginativo como esse. Entre os bilhetes e outros poeminhas de circunstâncias, há uma décima (132) na qual "descreve, com ênfase de não poder dar a última mão à pintura, o retrato de uma beleza". A retratada é Filis e a razão de não poder terminar seu retrato é que

5. Ver, na Quinta Parte, *Arca de música*.

...en oro engasta
pie tan breve, que no gasta
ni un pie.*

Além dos dedicados a María Luisa, existem vários poemas nos quais sóror Juana descreve outras mulheres. Os demais são jocosos. Um romancilho em versos de seis sílabas (71) "para cantar a música de um tom e baile regional que chamam *el cardador*" tem um encanto que lembra Góngora pela graça e Lope pela ternura. Belilla, cujos olhos são de "sai da frente que aí vou", tem o

talle más estrecho
que la condición
de cierta persona
que conozco yo.**

Outros desses poeminhas são caricaturas, como o dedicado à 'azedíssima Gila' (72), no qual sóror Juana termina dizendo-lhe: se estes versos não te parecem bastante azedos, pode neles jogar "o fel da tua natureza". Entre esses poemas o mais notável é a imitação de Polo de Medina em versos pareados: a Lisard, que examinarei em outra ocasião.

Se comparamos os poemas em que se descreve o corpo feminino com aqueles que mencionam o masculino, percebemos que é maior o número dos primeiros e esses poemas são mais explícitos que aqueles que evocam a figura masculina. Vemos as mulheres de sóror Juana; seus homens são 'sombras fantásticas'. Contudo, é impossível, outra vez, extrair do exame desses poemas conclusões sobre suas tendências eróticas íntimas. Numa cultura masculina que idealizara a mulher e instituíra um culto poético à dama (embora a realidade da condição feminina não correspondesse a essa imagem ideal), era indecente a descrição do corpo masculino. A indecência transformava-se em escândalo se a autora

---

* ...em ouro engasta/pé tão breve, que não gasta/nem um pé (N. do T.).

** porte mais estreito/que a condição/de certa pessoa/que conheço eu (N. do T.).

da descrição fosse uma mulher e ainda mais uma freira. A tradição poética e retórica possuía um vocabulário e umas figuras para denominar o corpo feminino, mas muito poucos desses achados se podiam aplicar ao masculino. Isso poderia explicar o fato de que nos poemas figurem poucas descrições do corpo masculino e sejam sempre vagas, imprecisas. Ao falar sobre esse tema enfrentamos outra vez uma limitação histórica talvez insuperável: de um lado, a sociedade em que viveu sóror Juana — sua cultura, sua ética, suas hierarquias sociais — nos ajudam a compreendê-la; de outro, a oculta. Suas atitudes vitais foram respostas, muitas vezes inconscientes, ao sistema de usos e proibições da sociedade católica da Nova Espanha. Suas tendências mais íntimas e pessoais estão indissolúvel e secretamente ligadas à moral e aos costumes de sua época. Existe uma zona na qual o social é indistinguível do individual. Sóror Juana, como cada um de nós, é a expressão e a negação de seu tempo, seu herói e sua vítima. Por isso, como cada ser humano, é uma figura enigmática.

Os poemas cujo tema são os retratos de María Luisa e de Juana Inés têm um interesse particular. Seguramente houve vários, todos perdidos. O título da décima 126 é revelador. "Num anel retratou a Senhora Condessa de Paredes. Diz por quê". O retrato foi pintado num anel do dedo indicador: *"para que con verdad sea/índice del corazón"* ("Para que com verdade seja/indicador do coração"). Essa miniatura, contudo, não pode ser o retrato a que se refere o romance 19 (*"lo atrevido de un picel./Filis, dio a mi pluma alientos"* — "o atrevido de um pincel./Filis deu à minha pena alentos") nem o que inspira as redondilhas (89): *"Al retrato de una decente hermosura"* ("ao retrato de uma decente beleza"). Esse poema consiste em variações sobre o tema do retrato inanimado mas cruel e a vivacidade dolorosa de uma apaixonada:

> ¡Oh tú, bella copia dura,
> que ostentas tanta crueldad,
> concédete a la piedad
> o niégate a la hermosura!*

* Oh tú, bela cópia dura,/que ostentas tanta crueldade,/concede-te a piedade/ou nega-te a beleza! (N. do T.)

No final aparece uma idéia que deve ter sido obsessão para ela, pois figura em outros poemas: o retrato é imune ao tempo, mas essa vitória leva a pessoa a ser hirta aparência. A dureza do retrato a faz pensar na dureza do original e então brota o despeito:

¡Oh Lysi, de tu belleza
contempla la copia dura,
mucho más que en la hermosura
parecida en la dureza!
Vive, sin que el tiempo ingrato
te desluzca; y goza, igual,
perfección de Original
y duración de Retrato.*

A aliteração (dura, dureza, duração) é feliz. Os três últimos versos, embora belos, eludem a oposição entre o original e o retrato. Em algumas décimas (103) se insinua uma solução: o despeito diante do retrato impassível se transforma em posse interior. Embora esse monólogo de amor diante de um retrato tenha um quê teatral, não é calderonista. Poesia de reflexão e análise íntima, herdeira de Petrarca:

Toco, por ver si escondido
lo viviente en ti parece:
¿posible es, que de él carece
quien roba todo el sentido?
¿Posible es, que no has sentido
esta mano que te toca,
y a que atiendas te provoca
a mis rendidos despojos?
Que no hay luz en esos ojos?
Que no hay voz en esa boca?**

---

* Oh, Lysi, de tua beleza/contempla a cópia dura,/muito mais que na formosura/parecida na dureza!/Vive, sem que o tempo ingrato/te roube o brilho; e goza, igual,/perfeição de Original/e duração de Retrato (N. do T.).

** Toco, para ver se escondido/o vivente em ti aparece:/possível é, que dele carece/quem rouba todo o sentido?/Possível é, que não tenha sentido/esta mão que

A mudez e a imobilidade do retrato, depois de avivar o tormento da ausência, mostram o caminho do verdadeiro amor: a interioridade. O tema do poema 91 reaparece:

Dichosa vivo al favor
que me ofrece un bronce frío:
pues aunque muestres desvío,
podrás, cuando más terrible,
decir que eres impasible,
pero no que no eres mío.*

Essas décimas têm como complemento outras (102) cujo tema é um retrato de sóror Juana "enviado a uma pessoa" (María Luisa). Os dois poemas formam um díptico e são como o reverso da mesma realidade. Ambos foram incluídos nas *Obras completas* numa série que Méndez Plancarte chamou *De amor y de discreción*, sem dúvida para atenuar um pouco a indiscrição dos próprios poemas. O segundo poema é de uma extraordinária limpidez. Se o romance decassílabo nos deslumbra, as décimas nos comovem mais profundamente por sua transparência. Não é exagero dizer que vemos através delas. O sentimento é profundo mas contido, e a paixão, lúcida. Nesse poema sóror Juana de novo mostrou seu refinado senso de medida: nesses quarenta versos não há uma palavra a mais. Eqüidistante do jogo conceitual e da confissão sentimental, a poeta consegue o mais difícil, ser inteligente e apaixonada:

A tus manos me traslada
la que mi original es,
que aunque copiada la ves,
no la verás retratada:

---

te toca,/e a que esperas te provoca/aos meus rendidos despojos?/Que não há luz nesses olhos?/Que não há voz nessa boca? (N. do T.)

* Feliz vivo ao favor/que me oferece um bronze frio:/pois embora mostres desvio,/poderás, quando mais terrível,/dizer que és impassível,/mas não que não és meu (N. do T.).

en mí toda transformada,
te da de su amor la palma;
y no te admire la calma
y el silencio que hay en mí,
pues mi original por ti
pienso que está más sin alma.*

Méndez Plancarte interpreta a quarta linha como um jogo de palavras: María Luisa vê Juana Inés *copiada* (retratada) no quadro, mas não *retratada,* quer dizer, arrependida de seu afeto. A seguinte décima do poema é um exemplo do *conceito* poético, não no sentido de um Quevedo ou um Gracián, mas no de Lope: "uma tersa, limpa forma e uma extrema condensação de pensamentos".[6] O Retrato diz que, mais feliz que o Original, viverá com María Luisa. Ser figura pintada a salvará do tormento de não se ver amada — e se María Luisa percebesse que lhe falta alma, ela lhe poderia dar, pois já tem a de Juana Inés:

Y si te es, faltarte aquí
el alma, cosa importuna,
me puedes tú infundir una
de tantas como hay en ti:
que como el alma te di,
y tuyo mi ser se nombra,
aunque mirarme te asombra
en tan insensible calma,
de este cuerpo eres el alma
y eres cuerpo de esta sombra.**

---

* A tuas mãos me leva/a que meu original é,/que embora copiada a vês,/não a verás retratada:/em mim toda transformada,/te dá de seu amor a palma;/e não te admire a calma/e o silêncio que não há em mim,/pois meu original por ti/penso que está mais sem alma (N. do T.).

6. José F. Montesinos em sua Introdução às *Poesias líricas de Lope de Vega*, I, *Clásicos Castellanos*, Madri, 1960.

** E se te é, faltar-te aqui/a alma, coisa inoportuna,/me podes tu infundir uma/de tantas como há em ti:/que como a alma te dei,/e teu meu ser se nomeia,/embora me olhar te assombra/em tão insensível calma,/deste corpo és a alma/e és corpo desta sombra (N. do T.).

A amizade com María Luisa Manrique de Lara deixou muitos poemas; alguns interessam por serem documentos biográficos e psicológicos; outros poucos, por seu valor poético. Estes últimos não chegam a dez, mas entre eles se encontram alguns dos mais intensos e belos de sóror Juana. Dois deles, que são dois extremos de seu talento poético — o máximo brilho e a máxima diafanidade — são duas pequenas obras-primas (expressão útil embora gasta): o romance decassílabo (61) e as décimas (102) que acompanham seu retrato. Todos esses poemas, apesar da forma desordenada em que se publicaram, ajustam-se à tradição da poesia erótica desde o *Cancioneiro* de Petrarca: são uma série que conta e canta as vicissitudes de uma paixão. Os poemas de sóror Juana aludem a uma história enigmática que, como vimos, é impossível esclarecer inteiramente. Seu mistério é análogo ao dos sonetos de Shakespeare, embora seu valor poético seja menor. Qual foi a índole de sua relação com María Luisa Manrique de Lara? Também ela se fez essa pergunta e a respondeu com seus poemas que dizem tudo e não dizem nada. Fiel a seus modelos poéticos, sua poesia — exaltação e adulação, queixa e reprimenda — resolve-se sempre em interrogações e paradoxos. Desde Petrarca a poesia erótica tem sido, tanto ou mais que a expressão do desejo, o movimento introspectivo da reflexão. Exame interior: o poeta, ao ver sua amada, vê também a si próprio vendo-a. Ao se ver, percebe em seu interior, gravada em seu peito, a imagem de sua dama: o amor é fantasmagórico. Isso Juana Inés sentiu e o disse como muito poucos poetas o tem sentido e dito. Sua poesia gira — alternadamente exaltada e reflexiva, com assombro e terror — em torno da incessante metamorfose: o corpo desejado torna-se fantasma, o fantasma encarna em presença intocável.

4. O REFLEXO, O ECO

Os retratos que temos de sóror Juana são cópias de outros, destruídos ou perdidos, que foram pintados enquanto estava viva. Não só ela os menciona em seus poemas, como já vimos, mas o autor anônimo dos dolorosos tercetos publicados em *Fama y obras póstumas*, de 1700, também afirma que certa vez viu um retrato dela.[1] Mas ao terminar o século XIX, começaram a falar que ela própria pintara pelo menos um desses retratos e outro da condessa de Paredes. A primeira menção dessa habilidade da poeta é de 1874: na obra *Hombres ilustres de México* aparece uma biografia de sóror Juana de Gustavo Baz e uma litografia de Iriarte com uma legenda que diz: *Tomado de um retrato pintado por ela própria*. O retrato estava em Puebla e ali o comprou um colecionador norte-americano, em 1883. O quadro agora pertence a um museu da Filadélfia. Em sua parte inferior figura uma inscrição que começa assim: *Fiel cópia de outra que de si fez e de sua mão pintou Juana Inés de la Cruz...* Será esta a origem do pequeno enigma: sóror Juana Inés de la Cruz pintava? A maioria dos que dela têm escrito, de Luis González Obregón e Amado Nervo, a Abreu Gómez e Méndez Plancarte, não colocou em dúvida a veracidade da inscrição. Por seu lado, Francisco de la Maza considera que se trata de uma patranha. Suas razões não são desprezíveis e é preciso examiná-las.[2]

1. O poema é precedido da seguinte advertência: *Este papel se achou sem nome de seu autor; só parece ter sido composto por ter chegado à Espanha a novidade da morte da poeta.* Castorena y Ursúa em seu Prólogo dá a entender que é de Calleja. Acredito que ele também escreveu o soneto, igualmente anônimo, que segue sua *Aprobación*: *El desengaño con que morreu la madre Juana Inés de la Cruz.* Além do fato do padre Calleja usar o mesmo ardil inocente para ocultar seu nome, os sentimentos, as idéias e a linguagem lembram os tercetos. São dois poemas realmente *sentidos* e isso os distingue das outras composições de *Fama y obras póstumas.*
2. "Primer retrato de sor Juana", em *Historia mexicana*, vol. II, nº 1, México, 1952.

É muito estranho, diz De la Maza, que nenhum dos contemporâneos da religiosa alguma vez tenha mencionado sua habilidade com os pincéis, embora sempre tenham elogiado seus talentos em todas as artes — da poesia à teologia, da música ao bordado. Tampouco em seus poemas se fala desse seu dom, apesar de que um de seus temas favoritos foi o que poderíamos chamar de reflexo e desengano dos retratos. No romance 19 pede licença a María Luisa para retratá-la, metaforicamente, com palavras, e alude a um retrato de sua amiga: *Lo atrevido de un pincel,/Filis, dio a mi pluma alientos* ("O atrevido de um pincel,/ Filis, deu à minha pena alentos")... Méndez Plancarte comenta: "A vice-rainha permitira que sóror Juana a retratasse por meio *de um pincel,* e isso lhe dá coragem para expressar em rimas seu afeto..." Com razão, De la Maza observa que, embora o romance fale de um pincel, em nenhum momento se insinua que ele fora o de sóror Juana. Segundo Méndez Plancarte, as redondilhas (89) *Al retrato de una decente hermosura* têm o mesmo tema: "Acción, Lysi, fue acertada/el permitir retratarte" ("Ação, Lysi, foi acertada/o permitir retratar-te"). De novo, não se diz que a poeta tenha pintado o retrato. Cada vez que ela emprega as palavras pintar, retratar, copiar e outras semelhantes, refere-se à arte literária, ou seja, à descrição com palavras de uma pessoa, um lugar ou uma situação. Não obstante, há um caso duvidoso: uma décima (126) que é precedida deste título explicativo: *Em um anel retratou a senhora condessa de Paredes. Diz por quê:*

> ¿Este retrato que ha hecho
> copiar mi cariño ufano,
> es sobrescribir la mano
> lo que tiene dentro el pecho...*

Nem o título nem a décima convencem De la Maza: "Basta corrigir o titulozinho (quase sempre falso e até irritante nas velhas edições) e colocar: *Num anelzinho no qual mandou retra-*

---

* Este retrato que fez/copiar meu carinho ufano,/é sobrescrever a mão/o que tem dentro do peito... (N. do T.)

tar a senhora condessa de Paredes, pois bem claro o diz sóror Juana que *fez copiar*, ou seja, mandar copiar". Discordo, pois os títulos das primeiras edições de sóror Juana não são nem falsos nem irritantes, mas esclarecedores; por isso, numa boa decisão, Méndez Plancarte os conservou em sua edição das *Obras completas*. A frase da décima, além disso, é ambígua: esse "carinho ufano" que fez a mão copiar o retrato: a de sóror Juana ou a de um pintor anônimo? Essa décima é seguida de outra com o mesmo assunto: o retrato da miniatura "quis imitar a beldade", mas, como não conseguiu, sóror Juana pede a Lysi que "não mostre o erro de um pincel tão pouco sábio". Não é provável que sóror Juana criticasse com tanta severidade uma obra que não era sua. Esses dois poeminhas são os únicos indícios que poderiam justificar a crença numa sóror Juana pintora.

O retrato de Filadélfia não tem data e De la Maza acredita que "se não é do século XIX é de fins do século XVIII". Não estou muito seguro disso: esse quadro, justamente por essa 'técnica afetada' que tanto desagrada De la Maza, deve ter sido pintado em princípios do século XVIII. Naturalmente se trata de uma suposição — é muito difícil determinar a data de uma pintura feita por um anônimo e sem conhecer outras da mesma mão. De la Maza acredita que se trata de uma fraude: pensa que é uma cópia do retrato de Juan de Miranda. Justifica sua opinião pelas semelhanças entre as duas inscrições. Com efeito, os dois quadros mencionam os fatos centrais da vida de sóror Juana, com maior amplitude o de Miranda, mas disso não podemos deduzir que um seja cópia do outro, mas que os dois se inspiraram na mesma fonte: a biografia do padre Calleja, da qual repetem até os erros. Existe também semelhança, melhor dizendo, identidade, entre muitas frases das duas inscrições: *Fénix de América, Glorioso desempeño de su sexo, Honra de la Nación en este Nuevo Mundo, Argumento de admiración y elogio del Antiguo* (Fênix da América, Glorioso desempenho de seu sexo, Honra da Nação neste Novo Mundo, Argumento de admiração e elogio do Antigo). Uma vez mais, por que concluir dessa coincidência que o quadro de Filadélfia é uma cópia do de Miranda? Também podia ser o contrário. Não é necessário, por outro lado, acudir à

hipótese de um plágio: ambos os pintores utilizaram uma fonte comum. Essas mesmas expressões aparecem em todas as inscrições dos retratos antigos de sóror Juana. O único que tem uma inscrição diferente é o de Miguel Cabrera (1750), embora não deixe de chamá-la de Fênix da América.

Se da comparação das inscrições passamos à pictórica propriamente dita, a conclusão também é adversa à de Francisco de la Maza. Os dois retratos não se parecem nem pela posição da figura, nem pelos elementos que a compõem, nem pelo fundo, nem por nenhuma outra característica. Sob um ângulo pictórico não podemos dizer que o quadro da Filadélfia seja uma cópia do de Miranda ou que neste se inspira aquele: são duas obras distintas e sua única semelhança é o modelo. O silêncio dos contemporâneos de sóror Juana sobre suas faculdades pictóricas impressiona a mim e a De la Maza, mas confesso que não encontro razões para dizer, como ele diz, que a atribuição do quadro de Filadélfia é uma 'impostura'. Por outro lado, se é estranho o silêncio de seus contemporâneos, é bem conhecida a paixão da poeta pela pintura. Uma e outra vez se refere em seus poemas a essa arte e, sobretudo, à do retrato. Não é insólita essa paixão: há muitos poetas que também foram pintores ou vice-versa. Michelângelo sobressaiu nas artes plásticas e na poesia, Blake foi um gravador ilustre e os desenhos de Victor Hugo possuem um encanto próprio. É comum que a pintura seja para o escritor uma paixão complementar, um *hobby inocente*: García Lorca, Cocteau, Villaurrutia. Talvez a pintura fosse para sóror Juana um passatempo e isso explicaria o silêncio de seus amigos e panegiristas. Quem fala da pintura de Quevedo? Apesar disso, don Francisco pintava.

O quadro de Juan de Miranda tem outros mistérios. Dessa pintura começaram a falar no século XIX. A primeira descrição é de Luis González Obregón, num artigo publicado em *El Renacimiento* (15 de abril de 1894), recolhido depois em seu popular livro de crônicas e estudos sobre a época vice-reinal: *México viejo, 1521-1821*. González Obregón não viu o quadro: estava em poder das jerônimas, que naquele tempo viviam em semiclandestinidade. Mas seu amigo, o erudito José María de

Ágreda, próximo à cúria, não só pôde vê-lo como copiou as duas inscrições transcritas no artigo de *El Renacimiento*. A primeira, como já afirmei, é uma espécie de compêndio biográfico e ditirâmbico de Juana Inés. A segunda diz o seguinte: *"Esta cópia de sóror Juana Inés de la Cruz deu para a Contadoria de nosso Convento a senhora María Gertrudis de San Eustaquio, sua filha, sendo Contadora. Ano de 1713. Miranda fecit"*. Nada mais natural que María Gertrudis presenteasse à contadoria um retrato (uma cópia, dizia-se então) de sóror Juana, que fora eleita três vezes contadora (tesoureira) da comunidade. Destaco que na outra inscrição, a extensa, não figuram, segundo González Obregón e Ágreda, nem a data nem o nome de Miranda. Ninguém até então vira o quadro. Por volta de 1940, soube-se que o senhor Gustavo Espinosa Mireles o adquirira. Em janeiro de 1944, data do exemplar de número 16 da revista *Papel de Poesía* (Saltillo), o poeta Jesús Flores Aguirre publicou uma descrição do quadro, acompanhada de uma reprodução fotográfica. Depois, em 1951, o quadro foi mostrado ao público numa exposição bibliográfica e iconográfica de sóror Juana. A Universidade Nacional, há alguns anos, comprou o quadro que hoje está na Reitoria dessa instituição.

É hora de falar dos mistérios do retrato. O primeiro: o quadro da Reitoria não tem duas inscrições, mas uma só. Falta a menor, que se refere à doação da madre María Gertrudis. Eram dois quadros, e um deles se terá perdido? Parece estranho que dois quadros tenham sido pintados; também é difícil que Agreda inventara a segunda inscrição. Então? Flores Aguirre, que viu o quadro tal como estava depois de ter saído à luz pública, diz que "a tela fora guardada, envolta num suporte de madeira, em algum porão úmido, razão pela qual apodreceram suas bordas e ligeiramente afetada ficou aquela parte do óleo que esteve no chão". Esta poderia ser a explicação: a segunda inscrição estava em alguma dessas bordas e foi destruída ou borrada pela umidade e a intempérie. Infelizmente, essa hipótese tem uma falha. No quadro da Reitoria, depois da inscrição maior, há um pequeno espaço vazio, insuficiente para dar lugar à segunda e, em seguida, em letras negras: *Miranda fecit*. Não só não aparece

o segundo letreiro como muito menos figura a data (1713). De duas uma: ou a segunda inscrição e data foram uma invenção de Ágreda (mas por que e para quê?) ou realmente houve dois quadros e o que menciona Ágreda é uma cópia, feita em 1713 pelo próprio Miranda, de um retrato pintado antes por ele. Nesse caso, o quadro da Reitoria podia ser o original.

Não menos importante é o outro mistério. A inscrição maior diz: *Fiel copia da insígne mulher* etc. Entre as acepções da palavra *cópia*, duas vêm ao caso. Segundo o *Diccionario de autoridades*, cópia "é uma pintura feita por imitação de outra em todo o rigor da Arte". O mesmo dicionário diz: "Cópia. Costuma-se usar também por retrato". Esse segundo sentido foi popular no século XVII e sóror Juana o usa uma e outra vez em seus poemas. A inscrição diz muito claramente que o quadro é uma cópia de sóror Juana e não de um retrato seu, ou seja, que é um retrato tirado do natural. Por outro lado, a inscrição do quadro de Filadélfia diz: "*Fiel cópia de outra que de si própria fez e de sua mão pintou Juana Inés de la Cruz*". Nesse caso usa-se a palavra 'cópia' em suas duas acepções: como imitação de um quadro e como retrato. Se o óleo de Miranda também é uma cópia, no primeiro sentido de imitação, por que não esclarece a inscrição? Pode-se dizer que a data, 1713, exclui a possibilidade de que se trate de um verdadeiro retrato: sóror Juana morreu em 1695. Mas a inscrição do quadro da Reitoria *não contém nenhuma data*. O fato de que os críticos se obstinam em repetir que foi pintado em 1713 não indica outra coisa senão que falam sem ter certeza e ter visto o quadro. Existe outro indício que me faz pensar que ele é um verdadeiro retrato: representa uma mulher atraente — rosto cheio, pele brilhante, olhos vivos, sobrancelhas negras —, de uns trinta anos, a idade que tinha Juana Inés durante o período de sua amizade com a condessa de Paredes. Sabemos que em 1713 Miranda já estava mais velho, pois no ano seguinte fez um testamento; sabemos também que em 1694 era um pintor reconhecido e conhecia artistas de renome como Cristóbal de Villalpando. O regime do convento de San Jerónimo era bem mais relaxado e não é impossível que Miranda, sobretudo intermediário protegido da condessa de Paredes, te-

nha podido entrar no claustro entre 1680 e 1688 para pintar sóror Juana. O quadro que viu Ágreda, com as duas inscrições e numa delas a inscrição *Ano de 1713. Miranda fecit*, podia ser a cópia desse primeiro retrato. Minha suposição é plausível, mas confesso que está presa com alfinetes.

Cópia do natural ou cópia de outro quadro, o interesse do retrato de Juan de Miranda é duplo. Por um lado, é o melhor que temos de sóror Juana, com o de Miguel Cabrera, embora o deste último seja uma cópia do de Miranda. Por outro, é notável a semelhança da fisionomia que nos mostra com a da gravura de Lucas de Valdés e com a do retrato anônimo de Filadélfia. É indubitável que, mais além dos méritos artísticos de cada uma dessas obras, as três representam a mesma pessoa. O fato é significativo porque se trata das imagens mais antigas da poeta que chegaram aos nossos olhos. A gravura de Valdés foi feita enquanto sóror Juana vivia — aparece na primeira edição do segundo tomo de *Obras*, Sevilha, 1692 — e é seguramente uma cópia do retrato que a condessa de Paredes levou à Espanha. É uma obra inepta, mas os traços que ali aparecem são os mesmos do retrato de Filadélfia e daquele de Miranda. Não menos digno de admiração é o seguinte: nosso conhecimento da vida de sóror Juana é fragmentário, mais rico em lacunas do que em dados, mas seu rosto, através de três séculos de incúria e desordens civis, chegou até nós.

Ao contrário do que ocorre com sua habilidade de pintora, seus conhecimentos musicais foram elogiados por seus contemporâneos. Calleja os menciona, a eles alude a *Elegía* da *Fama* e ela própria os exibe, feliz, em várias composições. No romance 21, dirigido à condessa de Paredes, conta que estudou música para "divertir suas tristezas". A aprendizagem foi árdua e para evitar sofrimento aos futuros estudantes pensou escrever um tratado que simplificasse as regras. Ela o chamou de *O caracol* para significar que harmonia não é um círculo, mas uma espiral; não o envia à vice-rainha porque "está tão informe" que não só é "indigno" das mãos de sua amiga como das suas. Terá terminado? Ninguém viu esse trabalho e Castorena y Ursúa não o menciona entre as obras que não pôde incluir em *Fama*.

Em 1930, o livreiro Demetrio García encontrou dois livros que pertenceram a sóror Juana: a antologia de poetas latinos de Octaviano de la Mirandola e um tratado de música de Pedro Cerone: *El melopeo y maestro*.[3] Em sua *Bibliografía y biblioteca de sor Juana Inés de la Cruz* (1934), Ermilo Abreu Gómez reproduziu, fotocopiadas, duas páginas desse livro, nas quais figura uma nota manuscrita da poeta sobre os semitons. A anotação, na verdade insignificante, termina assim: "Sua discípula, Juana Inés de la Cruz". Declaração surpreendente: Cerone desaprovava a participação das mulheres na música, causa segura de sua perdição e desonra. Talvez ela pensasse que essa opinião não se estendesse às religiosas — o hábito neutralizara sua condição de mulher. A nota transcrita por Abreu Gómez fez com que vários críticos acreditassem que existiam outras anotações da própria poeta nas margens desse livro. Não existe isso. Revisei o volume, que hoje se encontra na Biblioteca do Congresso do México, e a única nota é a reproduzida por Abreu Gómez. A propósito, faltam várias folhas desse exemplar, incluindo a capa e o índice.

Já se falou também que sóror Juana compunha música e era a autora dos "coros e partes cantáveis de suas obras". Menéndez Pelayo escreveu que "talvez ela própria colocasse música em alguns de seus vilancicos". Méndez Plancarte comenta com circunspecção: "Possível, mas improvável". Não há dúvidas de seu interesse pela música. Triplo interesse: prático, teórico e filosófico. Quanto ao primeiro: entre as atividades que davam renome ao convento de San Jerónimo estava o ensino de música, canto e dança. O padre Calleja refere-se expressamente à atividade de sóror Juana como professora ou instrutora de solfejo e música. Com certa freqüência faziam-se no pátio do convento representações nas quais se recitavam poemas, se cantava e se dançava.

---

3. Pedro Cerone (1565-1625?), músico napolitano. Viveu na Espanha muitos anos e foi professor de capela de Felipe II e de Felipe III. Escreveu um tratado de música em italiano e outro, célebre em seu tempo, em um espanhol cheio de italianismos, *El melopeo y maestro*. Em castelhano temos *melopea* e *melopeya*, mas nem o *Diccionario de autoridades*, nem o da Real Academia, nem o etimológico de Corominas registram *melopeo*.

Ela intervinha nesses espetáculos; por exemplo, para um festejo para os marqueses de la Laguna, escreveu seis canções. Durante toda a sua vida, além disso, escreveu vilancicos que estão entre o melhor de sua obra e eram cantados nas catedrais do México, Puebla, Oaxaca e em outros templos. Se ela não escrevia música, certamente tinha relação contínua com os autores das toadas. Por último, as loas, as comédias, os autos sacramentais, os sainetes e as outras peças contêm letras para cantar e dançar. No século XVII era contínua a comunicação entre a poesia e a música. Os grandes poetas espanhóis empregaram a melodia cantada em seus dramas e comédias, a primeira ópera espanhola é de Lope de Vega e o criador da zarzuela foi Calderón de la Barca. As loas "eram prólogos musicais (...) e os entremeses, depois chamados sainetes, são acompanhados de peças cantadas com tons populares".[4] Além da música teatral, a música vocal: se cantavam os romances, as letrilhas, os sonetos. Não sabemos se alguns poemas de sóror Juana foram cantados; não é provável, embora suas letrilhas e bailes indiscutivelmente tiveram um acompanhamento musical, como seus vilancicos e letras sacras. Tudo isso se perdeu.

Já mencionei seu interesse pela teoria musical. Ela se sentia orgulhosa de seus conhecimentos e não perdia ocasião para exibi-los. Em umas de suas redondilhas (87) "pinta a harmonia simétrica que os olhos percebem com outra de música". Triplo jogo de reflexos: a pintura é verbal e os termos com que se constrói o retrato são musicais. O poema é insignificante, não a idéia que o inspira: a teoria das correspondências, que mais tarde seria redescoberta pelos românticos e simbolistas. Sóror Juana a herda do hermetismo neoplatônico. As metáforas dessas redondilhas são na verdade penosas, mas em outros poemas volta com maior acerto às correspondências e à idéia do universo como um sistema de enlaces e oposições complementares. Nos vilancicos da Asunción (220), Maria é a 'Mestra Divina da Capela Suprema' e dirige o coro do universo. Solfejo cósmico, do *ut* (dó) profundo até, mais

4. José Subira, "La musique en Espagne (Siècle XVII)", em *Histoire de la musique*, Encyclopédie de la Pléiade, 1960.

alto do que o sol, o lá da *Exaltata*. O procedimento é o mesmo do poema anterior: os termos técnicos usados para construir uma alegoria poética e teológica. O 'compasso ternário' é uma metáfora da Trindade e da Natureza, "por estar desequilibrada", perdeu a cadência. Ou seja, caiu, perdeu a inocência original. Linda imagem: o pecado como desafinação e falta de medida.

Na loa 380, no aniversário de Mariana da Áustria, numa tenebrosa metáfora na qual a astronomia, a geometria e a numerologia se ligam em rimas esdrúxulas, brilham outra vez os termos musicais: "*Sólo en la sesquiséptima/proporción tripla el círculo se hallara*" ("Só na sesquisétima/proporção tripla o círculo se achara"). A sesquisétima é, diz o *Diccionario*, a unidade mais uma sétima parte: 1 1/7. Essa cifra, esclarece Méndez Plancarte, triplicada produz o 3.1416 (*pi*) da geometria. Se multiplicarmos *pi* pelo diâmetro, teremos a medida do círculo — nesse caso o dia do nascimento de Mariana (22 de dezembro), um dia perfeito como o círculo. A metáfora é complicada, mas responde ao mesmo sistema das outras: as equivalências ou correspondências entre os termos das distintas artes e ciências numa alegoria musical.

Entre todos os poemas 'musicais' de sóror Juana, o mais agudo é a loa 384, que celebra o aniversário de Elvira de Toledo, mulher de Gaspar de Sandoval, vice-rei da Nova Espanha. É uma engenhosa composição a que sóror Juana chama de *Poema encomiástico*. O personagem central é a Música e os outros são cada uma das seis notas: *ut* (*dó*), *ré*, *mi*, *fá*, *sol* e *lá* (mais tarde se acrescentaria o *si*). A Música dirige o jogo e as notas por meio de combinações distintas, e munidas de grandes cartazes e quadros-negros compõem frases elogiosas à condessa e ao seu marido. Existem antecedentes desse jogo em comédias de Lope e Calderón. Mas o interesse do poema reside no longo parlamento da Música, o que expõe a filosofia musical de sóror Juana. Tradicionalmente a beleza era assunto dos olhos e a harmonia dos ouvidos, mas sempre se pensou existir correspondência entre ambas. Lope diz num conhecido soneto: "Marino, grande pintor dos ouvidos". Na loa de sóror Juana a Música começa dizendo que não foi uma 'extravagância' ter sido eleita como padrão

comum de todas as coisas belas. Existe *conveniência*, ou seja, correspondência, entre harmonia e beleza

> pues una mensura mesma,
> aunque a diversos sentidos
> determinada, demuestra
> la Armonía a los oídos
> y a los ojos la Belleza.*

Pela limitação de nossos sentidos, achamos que se trata de 'mensuras diversas', cada uma correspondendo a diferentes objetos sensíveis; daí procede a diferença entre o que vêem, escutam, gostam ou tentam. Mas a alma, 'no abstrato', sabe que uma proporção idêntica rege o gosto e o tato, o ouvido e os olhos. O belo não é senão "uma proporção que ordena bem umas partes com outras". A beleza não é absoluta: é uma relação. Doutrina que vem de Platão, atravessa a escolástica e é recolhida pelo Renascimento. Também, doutrina moderna e que seria aprovada tanto por um Valéry como por um Jakobson: a beleza é relação. Por isso, conclui sóror Juana, nada pode representar melhor a beleza — dar idéia do que ela é — que a música.

As idéias de sóror Juana vêm de Cerone, exaltado neoplatônico: "A música outra coisa não é que uma consoante harmonia de tantas e diversas coisas proporcionais e bem olhadas".[5] A doutrina de que cada arte é uma 'mensura diversa' que corresponde a um sentido físico, também está em Cerone, embora não em forma tão sucinta e elegante. Em Cerone e em sóror Juana é visível uma espécie de compromisso entre a tradição pitagórica — a harmonia das esferas como manifestação da ordem divina — e a idéia mais moderna de que o prazer estético, como naqueles mesmos tempos escrevia Descartes, consiste

---

* pois uma mensura mesma,/embora em diversos sentidos/determinada, demonstra/a Harmonia aos ouvidos/e aos olhos, a Beleza (N. do T.).

5. Ver o ensaio de Alice M. Pollin, "Toward an understanding of Cerone's 'El melopeo y maestro' " (*The Romanic Review*, tomo 53, 1962), em que se examina o platonismo de Cerone.

numa "correspondência do objeto com os sentidos". Cerone diz: "Coisa certa que um dos juízes da harmonia é o ouvido (...) isto é, que a razão e o ouvido são dois juízes que caminham juntos (...) A razão é guia e senhora do ouvido". A razão é a proporção e seu arquétipo é a não ouvida música das esferas; o ouvido é o órgão da percepção dessa correspondência universal.

Por ser concordância e acordo, a música é medida e assim se manifesta não só nos sons como em tudo aquilo em que imperam a ordem e a proporção. Poderíamos exagerar a idéia de sóror Juana — não muito, porém — dizendo que a música não só se ouve como se vê. Platonismo e pitagorismo que já haviam inspirado o frei Luis de León: movida pela música, a alma

> traspasa el aire todo
> hasta llegar a la más alta esfera
> y oye allí otro modo
> de no perecedera
> música, que es de todas la primera.*

A música nos transporta a outra região na qual ressoa uma música inaudível aos sentidos que o entendimento capta e traduz. Sóror Juana prefere explorar outra correspondência: A Música, diz, é a idéia mais perfeita do Tempo. Em seguida, se lança a provar isso em versos de oito sílabas: *¿qué es Sol, cuarto planeta, "sino un dorado compás/que mueve la Omnipotencia?"* (que é o Sol, quarto planeta, "outra coisa senão um dourado compasso/que move a Onipotência?") Sua máxima, "de doze partes composta", é o Dia — as horas são as colcheias — enquanto a noite é a "máxima pausa", também composta de doze intervalos. E tem mais, na "circular carreira" dos signos zodiacais — "seu nome até concorda com a Música" —, o Sol sobe pelos seis primeiros e desce pelos outros seis até completar quatro tempos ou estações. E conclui: fica provado que a Música é o hieróglifo do Tempo. Para ilustrar sua idéia da música como emblema do universo, sóror

---

* transpassa o ar todo/até chegar à mais alta esfera/e ouve ali outro modo/de não perecível/música, que é de todas a primeira (N. do T.).

Juana recorre a um exemplo muito conhecido na sua época: a geometria traça linhas que podem "ser pesadas" em balanças. Transformados os volumes em pesos dispostos de maneira proporcional, levam um golpe e

> armónicamente suenan,
> como en la de los martillos
> tan repetida experiencia.*

Sóror Juana alude à fábula da origem da música. Naquela época acreditava-se que a arte musical derivara da invenção da ferraria. Alberto G. Salceda, ao comentar uma passagem da *Respuesta*, observa que sóror Juana tomou de Cerone o exemplo dos martelos. O mestre napolitano, ao se ocupar da "invenção das proporções", alude a uma passagem do Gênesis (cap. IV, 18-22) na qual se fala dos três filhos de Lamec: Jabel, a quem devemos as artes pastorais, Tubalcaim, "pai de todos os laminadores em cobre e ferro, e Jubal, "pai de todos os que tocam lira e chamarela". Cerone diz que um dia, entrando Jubal na frágua de Tubalcaim, seu irmão, ouviu que os martelos causavam consonância e boa sonoridade. Amante da música e "para saber que proporções eram as que faziam aquela sonoridade", Jubal pesou os martelos e depois comparou o peso com o som. Assim nasceram as notas e os tons. Mas em seguida Cerone dá outra versão: cita a autoridade de Boécio, o primeiro que estudou a música no Ocidente cristão, para atribuir a Pitágoras o descobrimento "das musicais proporções ao som dos martelos". Boécio, por sua vez, se apóia em Macróbio, autor lido por sóror Juana.[6]

Numa obra do padre Kircher aparece também a história de Pitágoras e os martelos. Kircher publicou em dois volumes soberbamente ilustrados um compêndio enciclopédico de música que chamou (vale a pena transcrever o portentoso título) *Musurgia universalis ou a grande arte da consonância e disso-*

---

* harmonicamente soam,/como na dos martelos/tão repetida experiência (N. do T.).

6. Macróbio, Livro II, primeiro capítulo de seu *Comentario al sueño de Escipión.*

nância, em dez livros, nos quais se trata toda a doutrina e filosofia do som e nos quais se expõem, ambas, a teoria e a prática da música em todas as suas diversas formas e se explicam os admiráveis poderes e efeitos da consonância e dissonância no universo inteiro, com muitos e novos exemplos, adequados para incontáveis ocasiões e especialmente em filologia, matemática, física, mecânica, medicina, política, metafísica e teologia (Roma, 1650). Certamente sóror Juana conheceu esses volumes: foi um dos livros mais conhecidos do popular Kircher, a tal grau que a missão jesuítica que viajou à China em 1656 levava duas dúzias de exemplares de *Musurgia* e outras duas do *Oedipus aegyptiacus* (três volumes). Samuel Pepys anota em seu *Diário* que em 1667 comprou em Londres os dois volumes de Kircher por trinta e cinco xelins.[7]

O belo fronstispício de *Musurgia* é uma complexa alegoria na qual aparecem, na parte superior, o símbolo da Trindade e nove coros de anjos, em meio do globo terrestre e, na margem esquerda inferior, a figura do nobre Pitágoras. Está reclinado sobre um cubo de pedra em cuja superfície podemos ler seu famoso teorema. Com a mão direita sustenta uma batuta que aponta, embaixo, uma frágua e uma bigorna golpeada por quatro ferreiros. Existem outras coincidências entre Kircher e sóror Juana. Não é impossível que o próprio título de seu musical projetado e escrito (*O caracol*) venha do jesuíta alemão. Uma seção de *Musurgia*, dedicada à acústica, trata de trompetes e megafones. Ali explica que a forma helicoidal é a mais adequada para esse tipo de instrumentos, tanto porque o som se propaga em espiral como pela forma do ouvido interno e externo. Nas gravuras de *Musurgia* que representam os aparelhos inventados por Kircher — estátuas falantes, megafones, órgãos mecânicos — muitos têm a forma do caracol.[8] A consonância entre a música, os senti-

---

7. Joscelyn Godwin, *Athanasius Kircher. Renaissance man and the quest for lost knowledge*, Thames and Hudson, Londres, 1979.

8. Kircher reclamou para si a invenção do megafone ou 'trompete falante' (*tuba stentorophonica*) e dedicou ao tema outro tratado de acústica, *Phonurgia nova* (1673). Sobre a polêmica entre Kircher e o inglês Samuel Morley ver o livro do padre Conor P. Reilly, *Athanasius Kircher, master of a hundred arts*, Wiesbaden-Roma, 1974.

dos e os afetos e emoções, tema predileto de sóror Juana, também figura em Kircher. Segundo Godwin, na obra do jesuíta alemão aparece a primeira menção à doutrina barroca da correspondência entre a música e as paixões e emoções. Outra idéia compartilhada por Juana e Kircher — embora tão antiga como o pitagorismo — é a correspondência entre a luz e o som. As leis de reflexão da ótica podiam ser traduzidas às da acústica: "O som é o símio da luz". O reflexo é um eco visual. A música como hieróglifo do universo encontra-se também em *Musurgia*. Kircher cita Hermes Trismegisto: "A música não é senão o sinal que rege as coisas". Essa ordem é musical: os nove coros angelicais executando, sob a chuva de luz da Trindade, a música das esferas num concerto de trinta e seis partes, cifra obtida pela multiplicação de dois números santos, o quatro e o nove.

Se a música é geometria tornada som, ambas são manifestações ou traduções da palavra divina. Na *Respuesta* diz sóror Juana que todas as artes e ciências estão unidas, pois são "escalões para subir ao topo da Sagrada Teologia". Sem geometria não se poderia

> medir a Arca Santa do Testamento e a Cidade Santa de Jerusalém (...) e sem ser muito peritos na música, como se entenderão aquelas proporções musicais e seus primores que existem em tantos lugares, especialmente naquelas petições que fez Abraão a Deus pelas Cidades?

As cidades são Sodoma e Gomorra (Gênesis, cap. XVIII, 20-32). Ao saber que o Senhor vai destruí-las, Abraão lhe pede que as perdoasse se, pelo menos, houvesse cinqüenta justos nessas cidades. Jeová concorda e então Abraão reduz a cifra

> a quarenta e cinco, que é sesquinona e como de mi a ré; daqui a quarenta, que é sesquioitava e é como de ré a mi; daqui a trinta, que é sesquiterça, que é do diatessarão [intervalo de quarta]; daqui a vinte, que é a proporção sesquiáltera, que é a do diapente [intervalo de quinta]; daqui a dez, que é a dupla, que é o diapasão.

Sóror Juana conclui com uma razão peregrina: "E como não existem mais proporções harmônicas, não passou disso". Assim, Abraão interrompeu seu piedoso regateio por um escrúpulo musical?

A resposta está na interpretação numérico-musical das Escrituras. Num inteligente e erudito artigo sobre esta passagem da *Respuesta,*[9] Raimundo Lida rastreia os antecedentes da leitura aritmético-musical da Bíblia. Por meio de um obscuro autor do século XVI, Pietro del Bongo, chega até outro não menos recôndito, o beneditino Ruperto de Deutz, que no século XII escreveu um comentário (inconcluso) do Gênesis. Ao se ocupar do diálogo entre Deus e Abraão explica a série descendente (50, 45, 30, 20, 10) por meio de tecnicismos musicais gregos, numa forma que é, essencialmente, a mesma de sóror Juana. A origem desse tipo de interpretação está, é claro, nos pitagóricos. A explicação aritmético-musical da Bíblia talvez deva remontar à cabala, por sua vez influenciada num momento de sua evolução pelo simbolismo numérico neoplatônico. Não é necessário, além disso, ir até o século XII: não devemos exagerar a erudição de sóror Juana nem seus conhecimentos de teologia e de patrística. Conhecia os textos que circulavam em sua época e era grande leitora de obras que hoje correspondem às nossas enciclopédias e livros de referência. Com freqüência suas citações não procedem de uma leitura direta das fontes, mas de passagens citadas e comentadas nessas enciclopédias e crestomatias. A origem imediata da passagem da *Respuesta* sobre Abraão e seu regateio se encontra em Cerone, segundo diz o próprio Lida ao comentar o ensaio de Alice M. Pollin anteriormente citado. Cerone escreve que "não só no céu como em todas as coisas se requer a Proporção, que não sendo achada é indício certo de que aquilo que é desproporcional cai sob a ira de Deus".

À luz dessas idéias a estética se transfigura em teologia e é compreensível que sóror Juana fale do pecado original como da perda de uma cadência, como uma desafinação. Cerone é mais limitado e prosaico — não era nem poeta nem teólogo —, mas

9. *Sor Juana y el regateo de Abraham* (1979).

não menos terminante: "A concórdia, a compostura do corpo e a correspondência das virtudes e bons costumes são consonância e harmonia musical". A relação entre virtude e música é um tema muito abordado tanto na Antiguidade greco-romana como por Confúcio e os tratados de música da Índia. Essas idéias figuram também no tratado musical de Kircher: os movimentos da alma, os do corpo e os dos astros obedecem aos mesmos princípios e são manifestações da mesma oculta harmonia. O livro décimo de *Musurgia universalis* cuida da harmonia universal e é uma exaltada exposição, diz o padre Reilly, "da harmonia natural do mundo vegetal, animal e humano, os três em concordância com a música das esferas, os coros angelicais e a Grande Harmonia Divina". A própria história da criação pode ser vista, sob essa perspectiva, como uma invenção musical. Uma das gravuras mais curiosas de *Musurgia universalis* representa o primeiro capítulo do Gênesis — sob o título *Harmonia nascentis mundi* — por um órgão barroco de cujos quarenta e dois tubos saem seis círculos que representam os seis dias da criação. Em cima, no centro, uma pomba traça uma espiral com estas letras: *Fiat-lux*; no extremo esquerdo, um ponto mais abaixo, as águas, e na frente, da esquerda para a direita, a criação dos astros, das plantas e dos animais e a de Adão e Eva ao pé da árvore. Tripla leitura do Gênesis: visual, verbal e musical.

Sóror Juana tocava algum instrumento musical? Nem ela nem seus contemporâneos dizem uma palavra sequer sobre esse assunto. Seja como for, ela os colecionava: o padre Calleja fala de "seus instrumentos musicais e matemáticos, que os tinha muitos, preciosos e refinados". É natural que o padre Calleja se refira na mesma frase aos aparelhos científicos e aos musicais — não só música e matemática eram artes gêmeas como os aparelhos científicos da Idade Barroca muitas vezes eram também instrumentos musicais. Godwin disse que na Pepsyan Library do Magdalena College de Cambridge existe uma espécie de computador para compor música, criado pelo talentoso Kircher. É uma caixa — chamada pelo padre de *arca musaritmética* — "composta de corredeiras nas quais se inscrevem os padrões rítmicos e melódicos que, ao serem combinados, produzem melodias". É um in-

vento que teria deleitado Marcel Duchamp. Eu me pergunto se não se encontrava entre os objetos da coleção de sóror Juana. Quais seriam aqueles aparatos "preciosos e refinados"? Havia "trompetes falantes, caixas de música, autômatos que cantavam e dançavam, ímãs, lentes, helioscópios, quadros mágicos, astrolábios, espelhos, arca de ecos? Um dos temas que deixaram insone sóror Juana foi o eco; outro, o reflexo. Grande parte de sua poesia gira em torno desses motivos, melhor dizendo, obsessões. Dois objetos mágicos, o espelho e o caracol, projetam as duas criaturas incorpóreas. No sistema simbólico de sóror Juana, o eco — no modo auditivo — e o reflexo — no visual — possuem significados homólogos. Dentro de sua economia psíquica, seus valores são intercambiáveis. Os dois são metáforas do espírito: o eco é voz, palavra, música; o reflexo é luz, inteligência.

Sóror Juana colecionadora — essa é uma das características de sua pessoa na qual ninguém reparou, apesar de sua óbvia significação. Sabemos que em sua cela — embora essa palavra, como já afirmei várias vezes, não designe a realidade dos aposentos em que viviam as freiras do San Jerónimo — acumulavam-se livros, instrumentos musicais, aparelhos científicos, quadros, "presentes e demais bens que, embora de muito longe, a apresentavam ilustres personagens, entusiastas de seu famoso nome". A coleção e a biblioteca de sóror Juana confirmam o que sabemos sobre o bom estado de suas finanças. Sua coleção era uma mistura de objetos de diferentes procedências, valor e mérito; quer dizer, era uma verdadeira coleção, filha do desejo e do acaso mais que de um plano. Esse tipo de coleção está mais próxima da caverna do mágico que da sala do museu. Sóror Juana, criança sem domicílio fixo e sem família, refugiou-se em sua cela e construiu sua casa como a aranha tece sua teia. Sua casa ficou grande como o mundo, pois continha uma biblioteca e uma coleção de objetos raros vindos dos quatro pontos cardeais. A coleção e a biblioteca eram sua família: seus pais, irmãos, amigos, amantes e filhos. Também eram seu reino. Um reino ao mesmo tempo espacial e temporal, sensível e imaginário; um reino no qual o mundo, transformado em coleção, perdia sua agressividade e se reduzia a uma série de objetos heterogêneos e maravi-

lhosos. A coleção neutralizava o mundo, o transformava em brinquedo. Podia admirar cada um desses objetos, venerá-los como um centro de irradiação magnética, acariciá-los como um amante, niná-los como uma criança, estudá-los, desarmá-los ou atirá-los pela janela.

Assim se corrobora tudo o que observei na Segunda Parte deste livro sobre sua infância e o significado da célula: matriz-biblioteca-caracol. O movimento de retração e abertura que se materializa, por assim dizer, na cela, manifesta-se também em sua coleção. Não era gratuita sua paixão pela espiral: o caracol é um de seus emblemas psíquicos. O outro é a abóbada celeste estrelada. No primeiro, a exterioridade, o mundo de fora, a brisa marítima interiorizam-se e retraem-se: o caracol é a casa dos ecos. No segundo, a interioridade, as idéias e as inteligências angelicais manifestam-se no firmamento e abrem-se em racimos de esplendores. O céu não é tanto o contrário da casa como sua projeção — a dispersão de suas luzes no espaço aberto. O céu é o homólogo do espelho, casa de reflexos.

A dupla série emblemática abre-se para fora ou recolhe-se em si própria. O eco adentra-se no caracol até virar silêncio ou dispersa-se no trompete; vira fama e também, em suas formas perversas, rumor e maledicência; o ascende e transforma-se em hino: a música é uma espécie de céu estrelado que não vemos, mas ouvimos. O reflexo se imobiliza no retrato, se dissipa na imagem do espelho, refrata-se na lente, entra por um resquício, estende-se pelo chão, sobe e congrega-se na ordem misteriosa das constelações, música silenciosa que não ouvimos, mas vemos. O movimento de retração e abertura — ritmo duplo que rege sua vida e obra, sua palavra e seu silêncio, sua elevação e queda final — manifesta-se na coleção e na biblioteca. Na primeira, o exterior se interioriza; na segunda, a intimidade abre-se para fora. A biblioteca corresponde ao céu; a coleção, ao caracol.

5. REINO DE SIGNOS

A biblioteca tem instigado mais a curiosidade dos biógrafos que a coleção. O padre Calleja diz que "a maneira de sóror Juana se livrar dos pesares era entrar na biblioteca onde se consolava com quatro mil amigos, tantos eram os livros que a compunham, quase sem custo, porque não havia quem imprimisse que não lhe desse um, bem como a lista de erratas". Ermilo Abreu Gómez acha exagerado esse número e, apoiado na opinião de Dorothy Schons, reduz tudo a quatrocentos.[1] Acho que Abreu Gómez leu mal: é claro que Dorothy Schons pensava que, fosse qual fosse a cifra, sóror Juana tivesse muitos livros. De fato, é assim: embora não seja possível determinar o número, não há dúvida de que ela reuniu uma quantidade considerável de volumes. Calleja pode ter exagerado, não inventado. Eu arrisco uns mil e quinhentos, pelo menos. Baseio minha suposição no seguinte: Sigüenza y Góngora deixou, quando morreu, quatrocentos e setenta e sete volumes, que são poucos, mas don Carlos era pobre e, além disso, tinha à sua disposição a Biblioteca de São Pedro e São Paulo; Irving A. Leonard, por sua vez, cita o caso de Melchor Pérez de Soto, um simples mestre-de-obras, que possuía mil e setecentos volumes. Leonard acrescenta que as bibliotecas das pessoas de posses eram ainda mais ricas.[2] A (assim chamada) cela de sóror Juana era de dois andares, composta de uma sala ampla, dividida talvez em quarto de dormir e estúdio

1. Dorothy Schons, "Nuevos datos para la biografía de sor Juana", *Contemporáneos*, nº 9, México, 1929.
2. Irving A. Leonard, *Baroque times in Old Mexico*, University of Michigan Press, 1959. Ver os três ensaios que dedica Leonard ao tema nesse livro: "Scenes, writers and readings" (1620), "The strange case of the curious book collector" e "On the book trade" (1683).

(*retrete* dizia-se então), outra sala (que pode ter servido de salão e biblioteca), cozinha e banheiro. As peças eram espaçosas e de tetos altos. Numa 'cela' dessas dimensões não era difícil acomodar dois ou três mil volumes. Ermilo Abreu Gómez diz que "os livros que se publicavam então no México não eram mais que folhetos e manuais de pouca extensão". Ele esquece que a maior parte vinha da Europa, fossem pedidos diretamente pelos leitores ou, com maior freqüência, comprados e revendidos por livrarias locais.

Pelo exame de várias bibliotecas, das listas das livrarias remetidas à Inquisição para análise e outros documentos, Leonard chegou à conclusão de que a legislação que proibia a circulação de certos livros na Nova Espanha só começou a ser cumprida no final do século XVII. Além disso, os livros não chegavam só da Espanha, vinham de outras partes, principalmente de Lyon, Amberes e Bruxelas. (A antologia latina de Octaviano de la Mirandola mencionada por Abreu Gómez é um livro impresso em Lyon.) Finalmente, basta dar uma olhada nos retratos de Miranda e Cabrera: o que se vê nessas estantes não são folhetos e papéis avulsos, mas grossos volumes. Por último, se sóror Juana tinha poucos livros, onde leu os que cita em suas obras? O que parece uma fantasia de Calleja é dizer que a freira reuniu esses volumes "quase sem custo". É certo que ganhava muitos livros, mas por maior que tenha sido sua fama, não é verossímil que os editores lhe mandassem da Espanha e de outros lugares um exemplar do que era impresso. Uma mulher que auferia lucros pelo dinheiro investido nos negócios do convento, que tinha jóias, instrumentos musicais e aparelhos científicos, dispunha de algum dinheiro para comprar livros.

Se é difícil calcular o número de livros que tinha sóror Juana, é muito mais saber os títulos das obras e os nomes dos autores. Ermilo Abreu Gómez lançou-se, em 1934, à tarefa de reconstruir a biblioteca da religiosa.[3] Tentativa louvável, mas temerária. Além das dificuldades inerentes a esse tipo de iniciati-

3. Ermilo Abreu Gómez, *Bibliografía y biblioteca de sor Juana Inés de la Cruz*, México, 1934.

va, talvez Abreu Gómez não fosse a pessoa certa para isso, como disse, dez anos depois e com virulência, o padre Méndez Plancarte.[4] Em seu prólogo, Abreu Gómez informa que para estabelecer a lista de autores e obras utilizou as seguintes fontes: as citações e alusões que aparecem nos escritos da freira, os títulos que figuram nos retratos antigos (no de Miranda e no de Cabrera há um fundo de estantes com livros), os autores que exerceram evidente influência sobre ela, a lista de escritos incluídos nas enciclopédias e tratados que sóror Juana manuseou e os livros que lhe pertenceram. Abreu Gómez não cumpriu seu programa de trabalho: não utilizou os títulos dos retratos, não consultou as obras enciclopédicas nem mencionou vários autores que influenciaram a freira. O resultado foi uma lista de cento e trinta e quatro autores com ausências tão notáveis como a Bíblia, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, frei Luis de Granada.

A tentativa de Abreu Gómez foi útil, mas insuficiente. Sua primeira e mais óbvia falha: nem sóror Juana podia mencionar todos os livros que tinha em sua cela nem, em alguns casos, o queria. Um exemplo disso é o tratado de mitologia de Vitoria. A crítica de Méndez Plancarte, apesar de sua desnecessária severidade, aprimorou o trabalho de Abreu Gómez — corrigiu as inúmeras erratas, retificou as atribuições equivocadas ou fantasiosas, estabeleceu uma lista de autores provavelmente lidos por sóror Juana e transcreveu os títulos que aparecem no quadro de Cabrera. Mais tarde Francisco de la Maza copiou os do retrato de Miranda. Empenhado em transformar sóror Juana não numa católica sincera — ela sempre o foi —, mas numa neotomista ortodoxa, Méndez Plancarte não explora seu hermetismo neoplatônico. Com arrogância critica Ermilo Abreu Gómez pela "estranha inclusão de outros personagens históricos ou até fabulosos, de cujas obras, autênticas ou apócrifas, só existem vagas informações ou fragmentos minúsculos, como Mercúrio Trismegisto". Não sabemos se sóror Juana teve entre seus livros a

4. Os artigos de Alfonso Méndez Plancarte não foram recolhidos em livro. Eram cinco e saíram publicados no jornal *El Universal* em 1944 (11, 18 e 25 de setembro, 2 e 9 de outubro).

tradução de Ficino do *Corpus hermeticum,* mas certamente deve ter conhecido a obra, seja diretamente ou por meio dos incontáveis autores que, desde o Renascimento, referiam-se a esse livro. A paixão ideológica cega aos mais sábios.

Uma biblioteca é o reflexo de seu dono. Sóror Juana era freira e poeta, afeiçoada à teologia e à mitologia, amante da música e curiosa pelas ciências e informações raras. Religiosa de profissão mas poeta de nascimento: assim devemos começar pela poesia e pela literatura. Em primeiro lugar, os poetas espanhóis dos séculos XVI e XVII que formaram seu gosto, guiaram-na e inspiraram-na. Às vezes suas liras e silvas lembram Garcilaso, outras, São João da Cruz; nos romances e décimas há ecos de Lope e também de Quevedo; em outros poemas se ouve, confundida com a sua, a voz de Alarcón; são famosas as estrofes pareadas nas quais imita Jacinto Polo de Medina, e alguns de seus sonetos históricos e mitológicos têm um ar familiar aos de Rioja e Arguijo. Em sua biblioteca, contudo, figuravam também muitos outros poetas: Herrera, frei Luis de León, Hurtado de Mendoza, Figueroa, Villegas, os Argensola e os culteranistas como Carrillo y Sotomayor, Villamediana, Jáuregui, Soto de Rojas e, para não aumentar ainda mais esta lista, Bocángel e Anastasio Pantaleón de Ribera. Sofreu, melhor dizendo, aproveitou a influência de Góngora e deve ter lido Pellicer e outros críticos do poeta cordovês. A luz de Góngora só ilumina — ou escurece — uma parte de sua obra; o exemplo de Calderón não foi menos decisivo: como poeta dramático é sua discípula e seu nome deveria juntar-se aos de Moreto e Rojas.

Além do *Romancero*, tesouro compartilhado por todos nos séculos XVI e XVII, sóror Juana conheceu a poesia tradicional, tão profana quanto religiosa (a distinção é formal: as formas eram as mesmas e havia contínua interpenetração no vocabulário, nas imagens e nos assuntos). Os vilancicos religiosos de sóror Juana talvez representem o apogeu desse gênero. Nessas canções ousadas a poeta revela uma assimilação perfeita da tradição anônima e dos poetas que a precederam: Valdivieso, Lope de Vega e Góngora. Mais de uma vez me referi à sua mestria métrica; além da leitura constante dos poetas, as antologias e os can-

cioneiros, ela deve ter estudado os tratadistas da época — Nebrija, Fernando de Herrera, Juan Díaz de Rengifo, Gonzalo Correas. Talvez também o bispo Juan Caramuel, que foi, segundo os conhecedores, o mais original embora menos lido desses autores.[5] Deve também ter lido o tratado de Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, assim como suas outras obras. Existe mais de uma afinidade entre o jesuíta aragonês e a freira mexicana. Além dessas leituras sérias, não faltariam entre seus livros de entretenimento: dramas e comédias, livros de cavalaria, novelas pastoris e picarescas. A lista é considerável: do teatro de Juan del Encina e Gil Vicente aos descendentes de Calderón; do *Amadís de Gaula* e sua progênie à *Diana* de Montemayor e as outras Dianas, Amarilis e Galatéias de Gil Polo, Cervantes, Lope; do *Quixote* ao *Guzmán de Alfarache* e *El Buscón*. Os poemas épicos — quase todos de tema americano — e os épico-religiosos ocupariam toda a fileira de uma estante, ao lado das imitações de Ariosto e Tasso. Perto, as obras de Balbuena: *El Bernardo*, *Grandeza mexicana* e *Siglo de Oro*. Por último, não seria justo esquecer seus contemporâneos. Sóror Juana apreciou, entre os espanhóis, José Pérez de Montoro. Leu também León Marchante. Numa carta, ele próprio conta isso, ela elogiou seu futuro biógrafo, o padre Diego Calleja. Entre seus contemporâneos existe um poeta esquecido e que com toda a justiça foi recuperado por Méndez Plancarte: o hispano-mexicano Agustín de Salazar y Torres. Os outros poetas da Nova Espanha eram medianos, mas dignos: Francisco de Castro, Ramírez de Vargas, Diego de Ribera e o enfático Sigüenza y Góngora. Na América do Sul, ela teve vários admiradores, como o conde de la Granja e o satírico peruano Juan del Valle y Caviedes. Concluindo, dois nomes, dois extremos, definiam, na sua parte espanhola, a biblioteca: Góngora e Calderón.

Sóror Juana lia latim e, talvez, português. Há quem acredite que ela também conhecesse o italiano, pois cita dois versos de Virgílio traduzidos para essa língua por Boccaccio. Não é indício suficiente: já mostrei que esses versos aparecem em Vitoria e que

---

5. Tomás Navarro, *Métrica española*, Nova York, 1956; Antonio Alatorre, *Avatares barrocos del romance* (*De Góngora a sor Juana Inés de la Cruz*), México, 1977.

sóror Juana se limita a transcrevê-los, repetindo o comentário que os acompanha. Seja como for, é impossível que ela não conhecesse a poesia italiana. Sua influência foi predominante nos séculos XVI e XVII; Petrarca e o petrarquismo haviam impregnado não só a literatura como a vida sentimental dos europeus. Na Espanha, a tradução de *O cortesão* de Castiglione, por Boscán, desatou um movimento de imitação que se prolongou até meados do século XVII. Logo circularam em espanhol traduções da *Arcadia* de Sannazzaro, do *Pastor Fido* de Guarini, de *Orlando furioso* e de *Jerusalém conquistada* e da *libertada*. Ariosto e Tasso foram imitados incansavelmente, assim como Bembo, Tansillo e outros poetas hoje pouquíssimo lidos. Sóror Juana deve ter amado a preciosa embora prolixa versão de *Aminta,* de Tasso, feita por Jáuregui. Também deve ter lido com prazer as versões dos poetas italianos incluídas por Gracián em sua *Agudeza y arte del ingenio*, entre eles, Marino, universalmente aclamado. Por outro lado, a poesia francesa de seu tempo — nem se fale da inglesa — foi terra incógnita para ela. Leu as imitações de Quevedo dos sonetos a Roma de Joachim du Bellay? O caso dos portugueses não é muito claro: leu realmente em português? Em um de seus vilancicos a São Pedro (249), num trecho cômico, um português fala em luso-castelhano. Na crítica ao padre Vieira ela faz um elogio à "nobre nação portuguesa", mas em toda a sua obra cita unicamente dois autores dessa língua, o padre Vieira e a duquesa de Aveiro. Seja como for, ela deve ter lido, fosse em castelhano ou no original, Camões, Francisco Manuel de Melo e alguns outros.

O lugar principal da biblioteca — ao lado da poesia espanhola e dos tratados de mitologia — era ocupado pela literatura latina. O gosto de sóror Juana era o de sua época. Para ela, seguindo uma tradição que vinha da Idade Média, os quatro grandes poetas eram Virgílio, Horácio, Ovídio e Lucano. Este último era particularmente apreciado, pois era considerado espanhol, como os dois Sêneca e Marcial.[6] Além dos quatro poetas

6. Curiosa miragem: a Espanha ainda não existia. Conosco, mexicanos, acontece a mesma coisa em relação a Nezahualcóyotl (Imperador e poeta pré-hispânico

mencionados, cita Estácio e outros autores da decadência, hoje pouco mencionados: Sílio Itálico, Claudiano, Ausônio. Alude também a Juvenal, Pérsio e, apesar de suas faltas contra o decoro, Marcial. Mas nem uma palavra sobre Lucrécio (*et pour cause*) nem, estranhamente, sobre Tíbulo. Mudanças de gosto e de perspectiva: não menciona Catulo e só uma vez Propércio, perdido numa enumeração. São os dois poetas que estão mais perto da sensibilidade moderna.

Entre os prosistas ela se refere várias vezes a Sêneca, o filósofo, e a Cícero. Com menor freqüência a Quintiliano, ao outro Sêneca, a Plínio, o Jovem, e, naturalmente, a propósito de Ísis, a Apuleio. Plínio, o Velho, foi um de seus autores favoritos, a julgar pela quantidade de vezes com que o menciona. Era um escritor muito ao seu gosto, pela variedade de informações e pelo caráter enciclopédico de seus escritos. Entre os historiadores cita Tácito e, sobretudo, Júlio César. Dois autores que foram grandes fontes de informação e influíram na gênese de *Primero sueño*: Cícero e Macróbio. Suas alusões à literatura grega são menos abundantes. Ela a conheceu por meio das traduções latinas. Era um conhecimento superficial. Terá realmente lido os trágicos? Sófocles aparece duas vezes em *Neptuno alegórico*, mas essas alusões — a mesma coisa acontece com Eurípides — parecem-me vir não dos originais, mas de tratados de mitologia que tanto leu. No poema 38 cita Ésquilo e Sófocles numa enumeração de vinte e um poetas da Antiguidade, de Homero a Clódio Sabino. Seu Homero não é o nosso, mas o da tradição hermética, transmitido por Kircher e outros.

As estantes pintadas nos retratos de Miranda e Cabrera mostram pouquíssimos livros de literatura: a esmagadora maioria é de tratados teológicos, volumes de história eclesiástica e outros de mitologia. É um reflexo da época, não da realidade — o que mais nela admiraram seus contemporâneos foi o saber teoló-

---

[1402-1472]. O náuatle, dialeto indígena que vem desde os tempos pré-hispânicos, ainda hoje é falado em algumas regiões do México [N. do T.]) e à poesia náuatle. Uma literatura não se define pela nação — conceito impreciso, tardio e na verdade moderno —, mas pela língua.

gico e a erudição. Descontado esse exagero dos pintores, devem ter sido muitos os livros de religião. Em primeiro lugar, os de uso diário: o *Breviario romano*, as vidas de santos, a Bíblia Sagrada e seus intérpretes como Arias Motano. Depois, os livros de música e ascética: Santa Teresa, frei Luis de Granada, São João da Cruz, a madre Ágreda (María Coronel, a 'Santa Teresa do barroco', como é chamada por Valbuena Prat) e o jesuíta Luis de la Puente, muito influente em sua época, hoje totalmente esquecido. Sóror Juana fala com veneração — ela o chama de seu pai — de São Jerônimo, fundador de sua ordem e patrono dos tradutores. Na estante do quadro de Miranda figura um imponente volume de patrística. Com efeito, em seus escritos menciona vários Pais da Igreja como Irineu, Eusébio de Cesárea, Lactâncio, Crisóstomo, Gregório Nacianceno. Na *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, Juana alude aos autores dos hinos sacros — Santo Antonio, São Boaventura, Santo Tomás. Nesse mesmo trecho lembra Cassiodoro, um dos primeiros que se ocuparam de teoria musical. E já que mencionei a música, não devemos nos esquecer de Cerone. Terá sido ele o único tratadista que ela leu?

Entre os santos amantes do saber — duplamente santos — não podia faltar, claro, São Isidoro e suas *Etimologias*. Mas o Pai da Igreja mais citado por sóror Juana, depois de São Jerônimo, é Santo Agostinho. Na história espiritual do cristianismo, Santo Agostinho é uma pedra de toque: somos agostinianos ou tomistas, como somos platônicos ou aristotélicos. O agostinismo, numa das derivações mais estritas, o jansenismo, floresceu precisamente no século de sóror Juana, embora em outro âmbito intelectual e histórico, na França. É impossível que ela não tenha tido informações sobre essa corrente apesar de não aparecer nenhuma referência ao tema em sua obra. O jansenismo fora condenado pelo Vaticano e era visto como uma doutrina não somente antijesuística como antiespanhola. O silêncio de sóror Juana é revelador dos limites estreitos em que vivia o pensamento hispânico em fins do século XVII. Além disso, nem seu caráter nem seu pensamento tinham afinidades com essa tendência. Não existe nada de pascaliano nela, embora no final de sua vida tenha renunciado, como o filósofo francês, ao saber profano.

A escolástica foi fundamental em sua formação. O que podíamos chamar de estrutura do seu pensar, quer dizer, não só as idéias como a maneira de ligá-las e combiná-las, vem dessa filosofia. Contudo, como já vimos ao longo destas páginas, é um empenho inócuo querer ajustar seu pensamento ao padrão escolástico — como tentaram o padre Méndez Plancarte e outros críticos católicos. Não é estranho o caráter determinante da tradição escolástica na ideologia de sóror Juana. E também não é por acaso que nas estantes do quadro de Miranda apareçam os nomes de Pedro Lombardo (O Mestre das Sentenças, muito popular nas universidades desde o século XII), Santo Tomás e o do discípulo de Suárez, o jesuíta De la Puente. No retrato de Cabrera repete-se o nome de Pedro Lombardo e aparecem os de Duns Escoto e Francisco Suárez. Esses nomes eram algo como coordenadas intelectuais e sua presença na biblioteca de uma freira com inclinações de teóloga era obrigatória. Terá lido esses autores ou leu os manuais?

O predomínio da escolástica na Nova Espanha do final do século XVII — uma filosofia que em outros lugares extinguia-se — é explicável. A renovação da escolástica, na segunda metade do século XVI, deveu-se sobretudo aos teólogos espanhóis da Companhia de Jesus e, em primeiro lugar, a Francisco Suárez. Os jesuítas tinham nessa época o controle da cultura e a educação superior — tanto na Espanha como em suas possessões ultramarinas. Suárez não só deu seqüência a Santo Tomás e sua versão da tradição aristotélica; incorporou as críticas de Escoto e tratou de adaptar essa filosofia às novas condições históricas: a polêmica católica contra a Reforma e o surgimento de Estados nacionais sob a forma de monarquias absolutas e imperialistas. A doutrina de Suárez — salvo certos aspectos de sua filosofia política — foi uma espécie de ortodoxia tácita da monarquia espanhola e seus expoentes e comentaristas mais destacados pertenceram à Companhia de Jesus.

Sóror Juana leu Suárez e sobretudo seus seguidores e exegetas. Entre as autoridades que menciona na *Respuesta* está o doutor Juan Díaz de Arce, teólogo mexicano intérprete das Escrituras. Seu mentor espiritual foi, durante muitos anos, outro

teólogo jesuíta, o padre Núñez de Miranda. A dedicação à teologia e suas sutilezas explicam a amizade com o bispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, teólogo renomado. Esse mesmo apego, inseparável das batalhas intelectuais e disputas lógicas, a levou mais tarde a criticar o padre Vieira e assim lavrar sua ruína. Sóror Juana parece ter sido particularmente sensível às idéias de Súarez sobre o espinhoso debate entre a graça e o livre-arbítrio. Suárez apoiou a posição de outro jesuíta, Luis de Molina, acusado pelos dominicanos (e mais tarde pelos jansenistas e Pascal) de estender demasiado a esfera da liberdade humana e cair na heresia de Pelágio, que afirmou que os homens podiam salvar-se sem a graça divina. Em sua crítica a Vieira — examinarei mais detidamente o ponto ao chegarmos na *Carta atenagórica* — sóror Juana mostra-se não só molinista como beira o pelagianismo.

No pensamento de Suárez a reflexão jurídica e política tem lugar destacado. Negou o direito divino dos reis: a autoridade do monarca vem do povo e o Estado é a expressão do consenso social. Rejeitou também a idéia de Aristóteles, que considerava a escravidão parte da lei natural: não existem escravos por natureza e todos os homens são livres. Também desafiou o direito da conquista fundado na evangelização, base da dominação espanhola. Não existem traços dessas idéias admiráveis nos escritos de sóror Juana; por outro lado, é visível sua influência nas de Sigüenza y Góngora, embora de maneira não muito aberta. O silêncio de sóror Juana sobre essas temas confirma o que eu já disse: durante toda a sua vida — talvez por causa de sua origem modesta e condição de filha natural sem pai conhecido — procurou a proteção dos grandes, foi extraordinariamente prudente em matéria de opinião, acatou o princípio de autoridade e tentou atenuar qualquer diferença tocante à ortodoxia religiosa e política. Suas dificuldades com esta ou aquela superiora não foram de ordem doutrinal, mas pessoal. Contudo, viveu numa sociedade identificada com uma doutrina estrita e no final de sua vida viu-se envolvida numa divergência na qual as diferenças intelectuais não foram menos decisivas que as rivalidades pessoais.

O nome de Aristóteles aparece na lombada de um dos volumes do quadro de Miranda. É impossível saber se o conheceu

diretamente ou pelos manuais e volumes que compendiavam e interpretavam sua filosofia. Em seus escritos em prosa e em alguns poemas menciona Heráclito e Demócrito, Parmênides e Pitágoras. Desde o Renascimento, Heráclito e Demócrito formavam uma dupla que era o protótipo da melancolia e as duas reações diante dela: Heráclito chora, Demócrito ri. Nas duas ocasiões em que sóror Juana os menciona, repete o lugar-comum.

Quanto a Parmênides, ela põe na boca de São Paulo uma frase que atribui ao Eleata, mas que é de Epimênides, o lendário cretense. A menção a Pitágoras, no *Neptuno alegórico*, é uma cópia do franciscano Vitoria. O nome de Pitágoras volta outra vez, previsivelmente, num poema sobre a música. Nenhuma dessas alusões indica que sóror Juana tenha lido esses filósofos. Nada estranho, considerando sua educação, sua profissão e o mundo clerical em que vivia, e por isso interessou-se mais pelas argúcias teológicas do que pela filosofia. Isso não quer dizer que tenha ignorado inteiramente os antigos: a teologia medieval e renascentista estava impregnada não só de aristotelismo como de platonismo e estoicismo. Além disso, a leitura de Plutarco, Cícero, Macróbio e outros autores fez-lhe conhecer as doutrinas dos antigos filósofos. Leu Diógenes Laércio? No *Neptuno alegórico* ela o cita, mas a propósito da Grande Deusa: desconfio que se trata de uma confusão.

O humanismo renascentista não só descobriu Platão, Plotino e o *Corpus hermeticum*; também desenterrou outros filósofos e ofereceu à consciência européia uma nova e mais veraz imagem de estóicos, epicúreos e céticos. A ressurreição de Lucrécio e o descobrimento do atomismo de Demócrito foram determinantes na evolução intelectual de Galileu e de Giordano Bruno. Não menos decisiva foi para Descartes — e mais ainda para Montaigne — a leitura de Sexto Empírico, a mais completa versão que teve (e tem) o Ocidente do antigo ceticismo. Os estóicos exerceram uma influência muito profunda na esfera da moral, sobretudo Sêneca e Epicteto, a tal grau que foi possível dizer que "o estoicismo transformou-se na ética dos intelectuais do Renascimento". Talvez por prudência sóror Juana não fale desses temas nem mencione Lucrécio ou Sexto Empírico. Muito

menos Montaigne e — o que é ainda mais revelador — só uma vez Erasmo, no *Neptuno alegórico*. Cinqüenta anos antes Quevedo e Gracián mencionavam-no sem nenhuma timidez. Contudo, ela deve ter lido parte dessa literatura filosófica, em alguns casos diretamente, em outros por interpretações e resumos que circulavam em sua época. Quevedo, além de traduzir algumas cartas de Sêneca e de oferecer uma interpretação, em verso, de Epicteto, escreveu um curioso tratado no qual defende Epicuro e o inclui no estoicismo: *Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica*. Quevedo cita várias vezes Sexto Empírico — revela que o conhecia bem — e faz um belo elogio do Senhor da Montanha (Montaigne) e do "livro que em francês escreveu e se intitula *Essais*, ou *Discursos*, livro tão grande que quem, por lê-lo, deixa de ler Sêneca e Plutarco, lerá Plutarco e Sêneca". É difícil acreditar que sóror Juana não tenha conhecido esse ensaio e sobre ele não tenha meditado.

No sistema de idéias e convicções que sóror Juana recebe do neotomismo de Suárez e seus continuadores, introduziu-se um elemento distinto, um verdadeiro corpo estranho, para empregar a expressão dos médicos e dos químicos. Foi um elemento dissolvente das abstrações rígidas e que tanto estimulou seu pensamento como sua sensibilidade e imaginação. Eu me refiro ao hermetismo neoplatônico. Já mencionei a presença da doutrina do amor platônico em sua obra poética e em sua própria vida. Como no resto da Europa, o erotismo platônico fecundou a literatura espanhola desde Garcilaso; os espanhóis conheceram a doutrina não só na fonte direta, Marsilio Ficino, como sobretudo nas obras de seus continuadores — León Hebreo, Bembo, Sannazzaro e outros. Os *Dialoghi d'amore* de Hebreo foram vertidos para o castelhano várias vezes e um de seus tradutores foi o peruano Garcilaso. Um exemplar desse livro seguramente se encontrava em algum armário de sóror Juana. A influência do neoplatonismo foi igualmente profunda na esfera do pensamento e das ciências. O neoplatonismo — como já afirmei — no princípio foi indistinguível do hermetismo. Os tratados que compõem o chamado *Corpus hermeticum* estão impregnados de neoplatonismo e das interpretações que neoplatônicos como

Jâmblico haviam feito da religião egípcia. Por isso o neoplatonismo renascentista foi também um hermetismo fascinado pelos 'mistérios egípcios'.

O movimento de sincretismo religioso e filosófico dos séculos II e III que reflete o *Corpus hermeticum* repetiu-se quando, ao começar o Renascimento, reapareceram esses textos. Não foi um movimento popular, como a Reforma, mas limitado a grupos de intelectuais. Houve um hermetismo católico, sobretudo na França, outro protestante, na Inglaterra e na Alemanha, um claramente herético — o de Cornélio Agrippa — e um anticristão: Bruno queria voltar à religião dos astros. A influência do hermetismo e do neoplatonismo foi maior nas ciências do que na metafísica. A visão pitagórica e neoplatônica do universo como número e proporção estimulou Galileu, Copérnico, Kepler e outros. Galileu disse que o livro da natureza estava escrito com signos matemáticos, uma idéia que teria parecido blasfema a Dante. Diante da escolástica e suas categorias lógicas, o hermetismo postulava um empirismo derivado de suas preocupações mágicas inseparáveis da manipulação e observação da matéria. Nesse sentido, sua função no nascimento da ciência moderna foi análoga à da alquimia. O hermetismo declinou quando se percebeu que Hermes Trismegisto, longe de ser a origem do platonismo, era uma figura lendária e seus discursos eram uma derivação religiosa do neoplatonismo. Contudo, como já observei, sobreviveu ao longo do século XVII e por meio de figuras como Fludd e Kircher. Este último exerceu um verdadeiro magistério nos círculos intelectuais da Nova Espanha, notavelmente em sóror Juana Inés de la Cruz e em Carlos de Sigüenza y Góngora.

Embora Kircher rejeitasse as ambições e pretensões mágicas de Agrippa, Bruno e dos outros hermetistas do século XVI, em sua obra as fronteiras entre empirismo científico e especulação fantástica são extremamente tênues. Em muitos casos, procurou um acordo impossível entre a nova física e a antiga. Por exemplo, em matéria astronômica adotou o sistema de Tycho Brahe, o astrônomo dinamarquês, que é um compromisso entre Copérnico e Ptolomeu. Essas tendências convinham perfeita-

mente a espíritos curiosos e ávidos de saber como sóror Juana e Sigüenza, isolados duplamente do mundo pela ortodoxia e distância geográfica.

A mistura de erudição e fantasia nos escritos de Kircher é sobretudo visível em suas obras de antropologia, história e lingüística: suas idéias sobre os hieróglifos, sua interpretação egípcia das civilizações da China e do México, seu livro sobre Babel e as línguas etc. Esse aspecto de seu pensamento exerceu uma influência nefasta sobre Sigüenza y Góngora. Tudo isso deve ter fascinado sóror Juana, pois eram temas lindantes com os que figuravam nos tratados de mitologia que alimentavam, simultaneamente, sua curiosidade e fantasia. Esses tratados são do século XVI e estão saturados de hermetismo e neoplatonismo. Os títulos desses livros e os nomes de seus autores aparecem e reaparecem nos retratos de sóror Juana e em seus escritos, especialmente no *Neptuno alegórico*.

A cultura do século XVII foi simbólica e emblemática. É a época, diz Julián Gallego, do triunfo na pintura da alegoria sobre a mitologia.[7] Na poesia, a fusão entre o alegórico, o simbólico e o mitológico foi contínua: os mitos e seus heróis eram, antes de tudo, exemplos, emblemas. Daí a importância capital de livros como o *Emblemata* de Andrea Alciato, universalmente lido e admirado. Foi traduzido para o castelhano por Bernardino Daza Pinziano (1549). Esse livro seguramente estava nas estantes de sóror Juana, talvez acompanhado do comentário do Brocense e de outros que cita Gallego em seu estudo sobre a cultura dos símbolos na Espanha do século XVII. Entre os tratados espanhóis de mitologia o mais importante e conhecido foi o de Juan Pérez de Moya: *Filosofía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa...* (1611) Sóror Juana não o menciona, mas também não cita Baltasar de Vitoria, não obstante que no *Neptuno alegórico* segue muito de perto seu *Teatro de los dioses de la gentilidad*. Quanto aos estrangeiros, sobretudo os italianos, mal necessito citá-los de novo: Pierio

7. Julián Gallego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madri, 1972.

Valeriano e seu *Hieroglyphica*; Vicenzo Cartari, *Le imagini de i dei de gli antichi*; Natal Conti, *Mythologiae*; a *Genealogía de los dioses*, de Boccaccio, e a célebre enciclopédia de Ravisio Textor: *Officina*. Esses livros e os de Kircher não só continham informações sobre a mitologia greco-romana como sobre os deuses de outras civilizações, especialmente os do antigo Egito. Também, por meio de Juan de Torquemada e outros, sóror Juana conheceu a mitologia do México antigo.

No *Neptuno alegórico* menciona continuamente filósofos, historiadores, naturalistas e poetas da Antiguidade como autoridades em matéria mitológica: Heródoto, mina de informações sobre o Egito; Homero, 'o tão repetido por todos os mitólogos'; Plínio, o Velho, repertório de maravilhas e raridades; Plutarco, citado nove vezes, fundador 'da escola mitológica' e grande autoridade em Ísis; Ovídio, manancial de fábulas e divindades; etc. Sóror Juana também se compraz em se referir aos seus conhecimentos jurídicos embora, outra vez, trate-se sobretudo de direito canônico, bulas pontifícias, concílios e encíclicas. Quanto aos historiadores, uma observação: além dos gregos e latinos que mencionei, seria preciso acrescentar as histórias eclesiásticas e o padre Mariana, fonte de seu auto sacramental sobre São Hermenegildo. E a ciência? Ela cita Arquimedes e Galeno; nos retratos figuram Hipócrates e alguns tomos em latim de anatomia, cirurgia e farmácia. Fantasia dos pintores? Fantasia e triste realidade: tampouco aparecem os nomes dos filósofos e cientistas de sua época. Vale a pena esclarecer um pouco mais esse assunto.

Seria impossível afirmar que sóror Juana desconheceu totalmente o pensamento filosófico e científico de seu tempo. Já observei que Irving A. Leonard mostrou que livros proibidos chegavam ao México clandestinamente: astrologia, magia, romances libertinos, Bíblias, comentários protestantes das Escrituras e alguns poucos volumes de filosofia e ciência. Sigüenza y Góngora cita Galileu, Kepler, Copérnico, Descartes, Gassendi. É difícil supor que sóror Juana pudesse ter em sua cela, sem escândalo e perigo, esse gênero de autores; não que os tenha lido às escondidas ou que deles tenha ouvido, em sua tertúlia do locutório, resumos e exposições orais. Nada disso, ao contrário do que ocorre

com Sigüenza, transparece em seus escritos. Em matérias referentes à ortodoxia, já vimos, sempre foi extremamente prudente e reservada. Mas o temor e a reticência não explicam totalmente sua atitude. Mais atrevido e com maiores conhecimentos científicos que a poeta, Sigüenza tampouco deu o passo definitivo para a modernidade. O silêncio de sóror Juana e as vacilações de Sigüenza explicam-se em parte pelo temor à Inquisição. Outro elemento foi a ignorância: suas informações eram incompletas e dispersas. Não podia ser diferente. Sigüenza y Góngora vangloriava-se de estar a par de tudo que acontecia na Europa em matéria intelectual. Inocente vaidade, pois seus escritos revelam o contrário. Muito se falou que ele correspondia-se com as celebridades européias em astronomia e outras ciências: ninguém viu sequer uma dessas cartas. É verdade que as guardadas por ele se perderam, como tantos de seus manuscritos, mas e as dos arquivos dessas figuras notórias? Também não existem provas de que Luis XIV o tenha convidado à sua corte.

Sigüenza, sóror Juana e os outros estavam isolados e viviam num mundo fechado ao futuro. Sua cultura intelectual já era, essencialmente, para o tempo em que viveram, um anacronismo. O Sigüenza que cita quatro vezes Descartes na *Libra astronómica y filosófica*, cita Kircher no mesmo texto vinte e uma vezes; o Sigüenza que calcula um eclipse afirma que Netuno era um egípcio "progenitor dos índios americanos". A modernidade de Sigüenza era ambígua e contraditória; a de sóror Juana, tímida e incompleta. Uma das razões do interesse que despertam é sua situação excêntrica: contrasta sua vivacidade intelectual com os sistemas e idéias que manejavam — envelhecidos os primeiros e moídas e remoídas as segundas. Leonard definiu a Nova Espanha como uma 'sociedade neomedieval'. O adjetivo é justo embora não seja totalmente exato. A Nova Espanha foi uma sociedade orientada não para alcançar a modernidade, mas para combatê-la. Por tudo isso, a polêmica em torno da índole do regime vice-reinal em matérias científicas e filosóficas não somente é ociosa como antiquada. É claro que hoje não podemos repetir as condenações taxativas e ingênuas dos historiadores liberais do século passado; muito menos podemos cair nas dissimulações

complacentes dos conservadores do século XX. É inegável que os livros proibidos podiam ser lidos na Nova Espanha; também é verdade que eram poucos os que chegavam e tinham que ser lidos às escondidas. Além disso e sobretudo, não se podia falar sobre esses livros. Uma cultura de silêncios, reticências, charadas e circunlóquios não é uma cultura moderna. Sigüenza percebeu a nova paisagem intelectual e deu marcha a ré. Sóror Juana fechou os olhos.

O exame da biblioteca de sóror Juana nos revela um mundo muito distante do nosso. O movimento intelectual que se inicia no Renascimento com a nova ciência e a nova filosofia política não está presente nessa coleção de livros. Podemos dizer que é compreensível a ausência de Maquiavel, Hobbes e Bodin. Mas será também compreensível a ausência de Montaigne, Bacon e Descartes ou o silêncio sobre Erasmo? A biblioteca de sóror Juana é um espelho do imenso fracasso da Contra-Reforma na esfera das idéias. Esse movimento apresentou-se como uma resposta ao protestantismo e uma tentativa de renovação moral e intelectual da Igreja católica. Seus primeiros frutos, longe de serem desprezíveis, foram excelsos na poesia, pintura, música, escultura e arquitetura. Também seria injusto ignorar a obra dos jesuítas nos estudos humanísticos e científicos. Mas esse movimento, por seus próprios conceitos, estava destinado à petrificação. Se alguma sociedade mereceu o nome de *sociedade fechada*, no sentido que Popper deu a essa expressão, essa sociedade foi o Império espanhol. A monarquia e o clero, possuídos por uma mentalidade defensiva, ergueram muros, vedaram janelas e fecharam todas as portas com cadeado e chave dupla. A guardiã das chaves foi a Companhia de Jesus. As portas abriam-se só de vez em quando para expulsar algum infeliz. A confabulação do poder político e da ortodoxia ideológica resolve-se invariavelmente em sociedades hierárquicas que tendem, sem nunca conseguir totalmente, à inércia. A história intelectual das ortodoxias — seja a da Contra-Reforma na Espanha ou a do marxismo-leninismo na Rússia — é aquela da mumificação do saber.

O mundo de sóror Juana foi meio mundo. Fechada no espanhol e no latim, quando este último deixava de ser uma lín-

gua universal, ignorou a literatura francesa e a inglesa, que, justamente naqueles séculos, haviam produzido uma série de obras únicas — de Ronsard a Racine e de Shakespeare a Milton. Mais grave ainda, se isso é possível, foi não ter informações sobre o movimento filosófico e científico de seu tempo. Quando houve essas informações, como já vimos, foram vagas, deformadas pela camisa-de-força da ortodoxia ou desfiguradas pelas fantasias de espíritos como Kircher. Entre as pessoas nascidas neste continente, uma das mais lúcidas, sóror Juana Inés de la Cruz, teve que viver entre idéias e livros envelhecidos. A escolástica desaparecia no horizonte e o neoplatonismo era uma novidade que já tinha dois séculos: a primeira era uma múmia, a outra, uma relíquia. Os clérigos que a rodeavam e alternadamente a aturdiam com seus elogios e a atormentavam com seus escrúpulos e diferenciações admiravam nela sobretudo o saber teológico: um saber fantasmagórico, uma especulação vazia. Seu texto mais comentado, causador de um grande escândalo intelectual no México, Espanha e Portugal, a *Carta atenagórica*, é um exercício ao mesmo tempo sutil e vão. Hoje é ilegível. Essas páginas foram escritas em 1690 e já então eram antiquadas: naqueles tempos escreviam Leibniz, Newton, Spinoza e tantos outros. O caso de sóror Juana repetiu-se outras vezes, sendo uma nota constante da cultura espanhola e hispano-americana até os dias de hoje. De século em século um Feijoo (Benito Jerónimo), um Sarmiento ou um Ortega y Gasset tentam atualizar-nos. Esforço inútil: a geração seguinte, atordoada com esta ou aquela ideologia, volta a perder o trem. Sofremos ainda os efeitos do Concílio de Trento.

6. DIVERSA DE SI MESMA

Y diversa de mí misma
entre vuestras plumas ando...*

O exame da biblioteca de sóror Juana permite compreender melhor seu soneto "em louvor à ciência astronômica" do padre Eusebio Kino. A freira refere-se a um texto do famoso jesuíta sobre o cometa de 1680, que comovera a Europa e a América. História curiosa. No México o cometa impressionara gente mais modesta e também a aristocracia; Sigüenza y Góngora, que era astrônomo, mas também fora astrólogo — publicou predições e horóscopos, embora depois tenha denunciado a astrologia como uma quimera —, lançou um *Manifesto filosófico contra los cometas despojados del imperio que tenían sobre los tímidos* (janeiro de 1681). O folheto era dedicado à condessa de Paredes, uma das damas atemorizadas. A crença na influência nefasta dos cometas era muito antiga. Desde Aristóteles pensava-se que eram corpos sublunares formados pelos vapores terrestres. E também acreditava-se que eram ominosos e causavam catástrofes e desastres. Mas as novas idéias iam abrindo caminho, ainda que lentamente. Galileu sustentara que os cometas eram supralunares, uma hipótese logo confirmada por outros astrônomos. Assim acabou uma das crenças medievais herdadas de Aristóteles: os céus superiores — puros, incorruptíveis, imutáveis — não podiam conter corpos impuros como os cometas. Sigüenza y Góngora expunha em seu texto uma tese moderada: negava que os cometas anunciassem ou fossem portadores de desgraças, mas reconhecia de bom grado que ignorava a verdadeira significação do fenômeno e

* E diversa de mim mesma/entre vossas plumas ando... (N. do T.)

afirmava que, fosse como fosse, deveria ser venerado como obra de Deus".[1]

O manifesto de Sigüenza, apesar de sua circunspecção, provocou a resposta de um flamengo que vivia em Campeche, Martín de la Torre, autor de um *Manifiesto cristiano en favor de los cometas*. Sigüenza contestou com seu marcial *Belerofonte matemático contra la quimera astrológica*. O texto de Sigüenza e de seu adversário se perderam. Um professor de cirurgia da Universidade, José de Escobar Salmerón y Castro, arremeteu então contra Sigüenza com um *Discurso cometológico y relación del nuevo cometa* (1681). Seguro de seu saber, exigente e colérico, Sigüenza não podia suportar com paciência as inépcias daqueles que o contradiziam. Nisso chegou da Europa, precedido por uma reputação de homem sábio, o padre Eusebio Kino, da Companhia de Jesus. Fora professor de matemática e autor de cálculos astronômicos. Sigüenza acreditou ter encontrado nele um aliado e por isso o recebeu efusivamente, o convidou à sua casa, lhe transmitiu suas idéias, o colocou em contato com outras pessoas doutas da cidade e, por fim, o levou ao locutório do San Jerônimo para que conhecesse sóror Juana.[2] Durou pouco a alegria de Sigüenza. No transcurso desse mesmo ano, Kino publicou uma *Exposición astronómica del cometa* na qual, sem sequer citá-lo, refutava suas afirmações. O folheto era dedicado ao conde de Paredes, vice-rei da Nova Espanha. A omissão de seu nome humilhou Sigüenza; a dedicatória ao conde de Paredes o enfureceu. Kino sustentava que, embora não se pudesse afirmar que os cometas fossem causa maligna de calamidades e desgraças, eram, sim, ominosos e anunciavam invariavelmente 'fatos sinistros'. Na *Aprobación* do folheto outro sacerdote da Companhia de

1. Irving A. Leonard, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora, a mexican savant of the seventeenth century*, Berkeley, 1929.

2. Irving A. Leonard observa que Sigüenza era quem levava com maior freqüência visitantes ao locutório de Santa Paula, onde sóror Juana os recebia. Outros autores mencionam esse costume. Em sua biografia de sóror Juana (México, 1936), Juan José Eguiara y Eguren relata que o ouvidor Juan de Aréchiga levou o teólogo espanhol frei Antonio Gutiérrez ao Santa Paula, como costumava fazer sempre que chegavam ao México pessoas de mérito intelectual. Castorena y Ursúa também se refere a essa tertúlia conventual.

Jesus com freqüência elogiava Kino, pois "seu cometa era como um açoite ou espada que a justiça de Deus pendura do céu".[3]

Entre as poucas pessoas do México às quais o padre Kino enviou sua *Exposición* estava sóror Juana. A resposta foi um soneto (205), no qual o coloca, literalmente, acima dos cometas, quero dizer, nos céus superiores e incorruptíveis. Sóror Juana termina seu elogio dizendo que o saber de Kino "deu luz às luzes celestiais". A surpresa de Sigüenza deve ter sido tão grande quanto seu despeito. Contudo, seja por generosidade ou por cálculo, nunca registrou por escrito essa falha de sua amiga. Dois séculos e meio mais tarde os críticos fizeram a mesma pergunta que Sigüenza: por quê? Méndez Plancarte vê nesse texto um simples gesto de cortesia — não percebe a descortesia para com Sigüenza — e supõe que a poeta talvez "não tenha lido completamente (*sic*) o livro de Kino". Esses críticos omitem uma circunstância decisiva: a amizade que unia o jesuíta à duquesa de Aveiro. Essa senhora era parente de María Luisa Manrique de Lara e estava ligada, por laços de família e amizade, à casa dos Medinaceli. O padre Kino a conhecera em 1680, em Sevilha, que então como agora sempre foi a terra dos Medinaceli e seus achegados. Precisamente nessa cidade, segundo ele mesmo diz em seu folheto, fizera as observações e cálculos relativos ao cometa. Indica também que escrevera sua *Exposición* a pedido da duquesa de Aveiro.

Kino era uma pessoa muito bem-vista na corte vice-reinal. A duquesa de Aveiro era uma Alencastre e descendia de João II de Portugal. Foi amante das letras e distinguiu-se como protetora das missões e dos missionários jesuítas na América e na Ásia. Por esse motivo manteve durante anos correspondência com Kino, a qual ainda se conserva. Kino abandonou em 1683 a Cidade do México; primeiro participou como cosmógrafo na exploração do golfo da Califórnia e depois, em 1687, consagrou-se à grande empreitada pela qual é lembrado: a evangelização de Sonora e do Arizona. Sóror Juana dedicou a Aveiro um romance laudatório (37), no qual a chama de Minerva de Lisboa, Primo-

3. *Cf.* Elías Trabulse, *Ciencia y religión en el siglo XVII*, México, 1974.

gênita de Apolo, presidenta do Parnaso, Sibila Espanhola e outras maravilhas. É claro que os vínculos que uniam Kino ao clã dos Medinaceli, os Alencastre e os Paredes, estabeleciam também um laço com sóror Juana, protegida do vice-rei e de sua mulher. A fidelidade ao clã é uma regra universal de sobrevivência, tanto no século XVII como agora. Mal preciso lembrar, por outro lado, a prudência de sóror Juana, seu respeito à autoridade e, por fim — a palavra cruel mas exata — seu conformismo. A todos esses motivos devemos acrescentar sua convicção intelectual: é certo que ela não encontrou nada errôneo ou desatinado no folheto do erudito padre Kino, constelado de citações de autoridades escolásticas, poetas latinos e outros nomes, entre os quais não podia faltar o de Kircher. Não mencionava Sigüenza as mesmas autoridades?

A resposta de Sigüenza foi um famoso ensaio: *Libra astronómica y filosófica*. Embora só tenha sido publicado em 1690, muitos o conheceram ainda em forma de manuscrito. Teria sóror Juana lido esse livro? Jamais disse uma palavra sobre o assunto. O texto de Sigüenza é notável não só porque, com sanha, destrói as razões de Kino, mas porque anuncia o advento da modernidade no México. Anúncio ambíguo, pois Sigüenza cita Descartes, Kepler e Gassendi como também Pico de la Mirandola e Kircher. Sigüenza é o exemplo mais claro do conflito dessa geração. As grandes mudanças históricas são ao mesmo tempo fenômenos sociais e intelectuais; não basta que um grupo conceba ou adote idéias que rompam com o passado: é necessário que, simultaneamente, se operem transformações sociais, políticas, econômicas e morais. Nada disso ocorreu na Espanha e em seus domínios. Na Nova Espanha nem os intelectuais nem a sociedade que os rodeava estavam preparados para dar o salto rumo à modernidade. No mais informado deles, Sigüenza, brigavam duas épocas. Já mencionei suas oscilações. Darei outro exemplo: no *Triunfo parténico*, publicado em 1683, dois anos depois de seus escritos contra a astrologia, ele se refere à "malignidade dos astros que esterilizam a terra" e deplora que haja "anos de má estrela". Essas contradições não o abandonaram nem sequer na hora de sua morte. Em seu testamento pede que

se abra seu corpo para que os médicos examinem as causas de sua doença da vesícula que o levou ao túmulo e, ao mesmo tempo, lega a um médico, para que o conserve na capela de San Felipe Neri, o chapéu do arcebispo Aguiar y Seijas, que possuía extraordinários poderes curativos.

A dualidade que encarna Sigüenza repete-se ao longo da nossa história e não só no domínio das idéias como no da vida social e política. Em muitos aspectos fundamentais o México continua sendo uma nação pré-moderna e a mesma coisa se pode dizer do resto da América espanhola. Leonard cita com aprovação essas palavras do arguto venezuelano Mariano Picón-Salas: "Apesar dos séculos de enciclopedismo e crítica moderna, nós, hispano-americanos, ainda não escapamos inteiramente do labirinto barroco. Pesa muito em nossa sensibilidade estética e em muitas formas complicadas de psicologia coletiva".[4] Devemos acrescentar ainda que também está presente na vida política o nepotismo e demais restos do patrimonialismo espanhol; na vida familiar e nas relações sexuais, dominadas por figuras alternadamente antagônicas e complementares do Patriarca, do Farrista e da Mãe; e em outras características de nossa vida moral e intelectual, como o amor às generalizações e o desprezo pelos fatos particulares, nossa antipatia por toda explicação pluralista e nosso niilismo na verdade cínico. Este último é uma coisa muito diferente da tolerância do cético, pois está aliado ao fanatismo com que nossos intelectuais abraçam ideologias totalitárias e exclusivistas — ontem o comtismo, hoje o marxismo-leninismo. É verdade que a coexistência de traços antigos misturados aos modernos não é exclusiva de nossos povos, mas um fenômeno universal. Na ex-Rússia soviética estava presente o passado czarista e nos Estados Unidos ainda existe a ética puritana e a ideologia dezoitista dos Pais da Pátria. Mas nós temos sido incapazes de adaptar nossa tradição às condições modernas. Mas nem tudo tem sido negativo: a outra face da incompleta e bárbara modernidade de nossas classes abastadas e nossos intelectuais 'progressistas' é a cultura popular. Graças ao

4. Mariano Picón-Salas, *De la conquista a la independencia*, México, FCE, 1944.

tradicionalismo do povo não somos simples caricaturas das nações avançadas.

A amizade entre sóror Juana e Sigüenza tem sido um piedoso lugar-comum da nossa crítica, embora não faltem céticos que duvidem daquela amizade. Provavelmente não passou do trato habitual entre escritores que convivem num meio fechado: eles se viam com freqüência, liam os mesmos livros, estavam unidos pelos mesmos interesses intelectuais e desunidos por picuinhas e ciúmes envenenados. Em 1680 foram rivais: sóror Juana encarregou-se do arco com que a Igreja metropolitana recebeu o marquês de la Laguna e Sigüenza, do arco da cidade. Como já observei, este último esclareceu em seu *Teatro de virtudes políticas* (1680) que suas críticas a outros arcos não implicavam censura alguma a sóror Juana, cujas obras venerava. Ela retribuiu com um soneto (204). É a única menção de Sigüenza que aparece em sua obra e, significativamente, não figura nas edições de seus textos escritos em vida. É difícil saber se se trata de um esquecimento ou de um desvio. Em um e em outro caso, não revela particular apreço. Nada distingue o soneto que sóror Juana lhe dedica de outros do mesmo gênero, exceto que no último terceto, depois de assegurar, com excessiva modéstia, que não se atreve a comparar sua rústica poesia com o 'plectro de ouro' de don Carlos, diz:

> pues por no profanar tanto decoro,
> mi entendimiento admira lo que entiendo
> y mi fe reverencia lo que ignoro.*

Francisco de la Maza acha irônico o verso final — sóror Juana acha que os escritos científicos de Sigüenza eram ininteligíveis —, o compara com aquele dedicado a Kino e conclui que a tão falada amizade entre a freira e o professor universitário era na verdade rivalidade.[5] Méndez Plancarte pensa o contrário:

---

* pois por não profanar tanto decoro,/meu entendimento admira o que entendo/ e minha fé reverencia o que ignoro (N. do T.).

5. Francisco de la Maza, "Sor Juana y don Carlos. Explicación de dos sonetos hasta ahora confusos", *Cuadernos americanos*, nº 2, México, 1966.

"Não é ironia, insuspeitável na mútua e cordialíssima estima de sóror Juana e don Carlos, mas ilustre lição de respeito a quem o merece". Esse 'respeito' não se compadece com o impacto do soneto na ciência astronômica de Kino.

No ano seguinte, 1682, houve um concurso poético convocado pela Universidade, repetido em 1683, para celebrar a Imaculada Conceição de Maria. Participaram cinqüenta poetas e quarenta e sete foram premiados! Uma sociedade de prêmios mútuos. Sigüenza foi o secretário do concurso e o autor da crônica *Triunfo parténico* (de *parthenos*, virgem em grego). O volume apareceu em 1683. Os jurados não distinguiram especialmente sóror Juana: ela obteve apenas um terceiro prêmio por uma glosa (139) e um primeiro por um romance (22). Sigüenza esclarece que na realidade o primeiro prêmio fora concedido a um romance de Francisco de Azevedo, mas que este, por 'modéstia e talento', o cedeu à freira. A glosa estava assinada por Felipe de Salayzes, complicado pseudônimo; Sigüenza *descobriu a trama* num epigrama que acompanhava o prêmio: uma taça de prata. O romance, em homenagem ao marquês de la Laguna, estava assinado por don Juan Sáenz del Cauri, anagrama de Juana Inés de la Cruz. Só foi decifrado no nosso século pelo historiador e crítico de arte Manuel Toussaint, apesar de que o epigrama com que Sigüenza enviou o prêmio — duas bandejas de prata — literalmente *revelava* a identidade do autor:

> ¿Que importará que se encubra,
> Sáenz, tu nombre en esta trama,
> si espíritu en tu romance
> hay, que tu nombre descubra?
> Mas porque no formes quejas,
> ya que te costó *des-velo*,
> como a *dos* te premian, *vélo*,
> pues te han dado dos bandejas.*

* Que importará que se encubra,/Sáenz, teu nome nesta trama,/se espírito em teu romance/existe, que teu nome descubra?/Mas porque não formes queixas,/já que te custou o *des-velo*,/como a dois te premiam, *vê-lo*,/pois te deram duas bandejas (N. do T.).

Os dois epigramas de Sigüenza revelam simpatia, não ressentimento. Teria esquecido o soneto de 1681 elogiando Kino? Ou lhe pareceu pouco político desafogar seu despeito numa ocasião tão solene? Em 1681, sóror Juana aparece, com uma silva em homenagem ao conde de Galve, num volume de composições recompiladas por Sigüenza y Góngora e que celebravam a vitória da Armada de Barlovento no Caribe: *Trofeo de la justicia española en el castigo de la alevosía francesa (Troféu da justiça espanhola em castigo da aleivosia francesa)*. O poema de sóror Juana está precedido pela habitual série de elogios: Fênix da erudição em todas as ciências, glória imortal da Nova Espanha etc. O autor desses ditirambos foi seguramente Sigüenza. O fato tem certa significação, pois o *Trofeo* apareceu no momento em que sóror Juana lutava contra poderosos e cruéis inimigos, tendo à frente o arcebispo Aguiar y Seijas, patrono e protetor de Sigüenza. E ainda existem outros atos de don Carlos que mostram que ele nunca a esqueceu nem a negou. Em 1700, justamente no ano de sua morte, Castorena y Ursúa escreve no Prólogo de *Fama y obras póstumas* que, entre os papéis que Sigüenza guardava, "curioso tesoureiro dos mais refinados originais da América", encontrava-se o rascunho de um tratado de sóror Juana: *El equilibrio moral*. Na segunda advertência do mesmo volume ele acrescenta que Sigüenza escrevera uma "valente e erudita oração fúnebre em memória de sua amiga e rival. É outro de seus manuscritos perdidos".

O marquês de la Laguna governou a Nova Espanha durante seis anos: tomou posse em 7 de novembro de 1680 e saiu em 30 de novembro de 1686. Cumpriu assim dois termos como vice-rei. Os marqueses não voltaram à Espanha imediatamente. O duque de Medinaceli, irmão de don Tomás de la Cerda, deixara de ser primeiro-ministro no ano anterior e desde então vivia, doente e numa espécie de semidesterro, em suas propriedades da Andaluzia. Fosse por essa razão ou porque se sentissem apegados à terra mexicana, só abandonaram a Nova Espanha dois anos depois. Robles anota em seu *Diario de sucesos notables* que no dia 28 de abril de 1688 deixaram a cidade os marqueses de la Laguna e que "um grande número de carruagens os levou

até a vila de Guadalupe, com muitas lágrimas da vice-rainha". A dor de sóror Juana deve ter sido enorme. Foi uma despedida que nos faz pensar no soneto de Lope: "*Ir y quedarse y con quedar partirse,/partir sin alma e ir con alma ajena...*" ("Ir e ficar e com ficar partir,/partir sem alma e ir com alma alheia...") Não sabemos nada desses anos embora seja provável que durante esse período sóror Juana escrevera *El divino Narciso* e a loa que o precede. Na primeira edição avulsa desse auto (México, 1690), diz-se que a "marquesa de la Laguna, vice-rainha desta Nova Espanha, singular patrocinadora e ligada à madre Juana, o levou à corte de Madri para que ali se representasse". Além disso conseguiu, mal chegada à Espanha, publicar o primeiro volume das obras de sua amiga (*Inundación castálida*, Madri, 1689). A condessa levou muitos papéis e manuscritos de sóror Juana; mais tarde a poeta lhe enviou outros, que enriqueceram a segunda edição do primeiro tomo (1691) ou formaram o segundo volume (1692). Num romance (1) que serviu de Prólogo à edição de 1691 diz-se que a autora o compôs "com a pressa das mudanças, obedecendo ao superior mandato de sua singular patrocinadora", a condessa de Paredes.

Várias vezes me referi à ativa participação de María Luisa na recompilação e publicação dos poemas de sua amiga e protegida. Sua devoção foi admirável e não cessou com a ausência (como veremos na parte final deste livro). É uma pena que não dispomos da correspondência das duas amigas durante esses anos, pois isso nos permitiria vislumbrar seus verdadeiros sentimentos. Depois da partida de María Luisa e de seu marido, sóror Juana deve ter se sentido muito desamparada. Ficar sem protetores num mundo que era um tecido de relações, amizades e favores recíprocos era como ser um náufrago e perder o pedaço de madeira ao qual se agarra. Duas palavras definiam essa sociedade: nem valor nem valer, mas válido e valimento. Moral que herdamos — gozar hoje de 'influências' equivale à 'privança' do século XVII. Em ambos os casos o que conta é a amizade do príncipe. A correspondência perdida entre Juana Inés e María Luisa também nos poderia dar um pouco de luz sobre um dos períodos mais incertos e confusos da vida de sóror Juana: esses

anos de luta, entre 1690 e 1693, que precederam sua submissão final. Contudo, a julgar por alguns poemas desses anos percebemos que se escreviam com freqüência e sua correspondência não era só amistosa, mas também literária. Um dos testemunhos mais impressionantes dessa colaboração e da gratidão da freira mexicana é o soneto inicial da *Inundación castálida*, escrito em 1688, depois da partida de María Luisa. O soneto acompanha outros poemas, que são filhos da escrava (sóror Juana) e que dessa forma pertencem à condessa como os frutos da terra ao seu dono:

> El hijo que la esclava ha concebido,
> dice el Derecho que le pertenece
> al legítimo dueño que obedece
> la esclava madre, de quien es nascido.
>
> El que retorna el campo agradecido,
> opimo fruto, que obediente ofrece,
> es del señor, pues si fecundo crece,
> se lo debe al cultivo recibido.
>
> Así, Lysi divina, estos borrones
> que hijos del alma son, partos del pecho,
> será razón que a ti te restituya;
>
> Y no lo impidan sus imperfecciones,
> pues vienen a ser tuyos de derecho
> los conceptos de un alma que es tan tuya.*

O novo vice-rei, don Melchor Portocarrero y Lasso de la Vega, conde de Monclova, permaneceu em seu cargo apenas dois anos, pois em 1688 foi transferido ao vice-reinado do Peru. Sua permanência no México coincidiu com a dos marqueses de la Laguna. Deixou o país em 18 de abril de 1689, cinco meses

---

* O filho que a escrava concebeu,/diz o Direito que pertence/ao legítimo dono que obedece/a escrava mãe, de quem é nascido./O que retorna ao campo agradecido,/opimo fruto, que obediente oferece,/é do senhor, pois, se fecundo cresce,/ deve-se ao cultivo recebido./Assim, Lysi divina, estes rascunhos/que filhos da alma são, partos do peito,/serão razão que a ti te restitua;/E não o impeçam suas imperfeições,/pois vêm a ser teus de direito/os conceitos de uma alma que é tão tua (N. do T.).

depois de ter entregado o bastão de comando ao conde de Galve. Militar de carreira, o conde de Monclova distinguira-se em várias ações de guerra, e na batalha de Dunkerque, lutando contra os franceses, perdeu um antebraço. Em seu lugar levava um de prata e daí seu apelido: Braço de Prata.[6] O nome do conde de Monclova aparece, só uma vez, na loa de *Amor es más laberinto*. O silêncio sobre Portocarrero é excepcional: a poesia cortesã de Juana Inés tinha invariavelmente por tema o vice-rei do momento e sua mulher. A presença dos Laguna no México, seus protetores e amigos, a livraram, por um tempo, dessas obrigações tediosas. Por outro lado, a chegada do vice-rei que substituiu o conde de Monclova, don Gaspar de Sandoval Cerda Silva y Mendoza, conde de Galve,[7] reavivou imediatamente sua inspiração cortesã. O conde de Galve era o segundo filho do duque de Pastrana, príncipe de Éboli; assim, era descendente do conselheiro de Felipe II, Ruy Gómez de Silva, e de sua mulher, a vesga e célebre Ana de Mendoza, princesa de Éboli. O irmão mais velho de don Gaspar, o duque de Pastrana, foi mordomo-mor da rainha Mariana da Áustria durante o período de sua regência. Pertenceu ao 'partido austríaco', como o marquês de Mancera. O conde de Galve foi do grupo dos cortesãos — seu irmão, Mancera e outros — que armaram intrigas contra o duque de Medinaceli.[8] Não seria impossível que, com a queda deste, lhe tenham dado o vice-reinado como um prêmio. O conde chegou ao México quando tinha cinqüenta e três anos, acompanhado de

---

6. O conde de Monclova morreu em Lima, como vice-rei do Peru. Uma de suas filhas, Josefina, inclinada fervorosamente à vida religiosa, fizera voto para ser freira, mas seu pai não permitiu que o cumprisse. Morto o conde e ainda vivendo a viúva e suas filhas em Lima, a jovem voltou ao assunto, mas encontrou pela frente a negativa não menos categórica da mãe. Uma noite, como numa comédia de capa e espada, pulou de um terraço do palácio e, deslizando por uma corda, caiu nos braços de um clérigo que a esperava e imediatamente a levou a um convento. Foi a fundadora do convento de Santa Rosa de Lima. Sem desconfiar de qual seria sua sorte, sóror Juana menciona essa filha do conde de Monclova num verso da loa *Amor es más laberinto*.
7. Rubio Mañé observa a anarquia com que o conde de Galve usava seus nomes e títulos.
8. *Cf.* duque de Maura, *op. cit.*

sua segunda mulher, dona Elvira María de Toledo, com quem não teve filhos.

O teatro foi uma das grandes paixões do século XVII espanhol. Don Fernando de Valenzuela, o *Duende do Palácio*, durante os primeiros tempos da regência de Mariana da Áustria, organizava representações teatrais às quais assistiam as personalidades reais. Esse foi um dos truques com os quais conquistou o favor da regente. Valenzuela era o diretor de cena e também cuidava da cenografia e dos figurinos; seu hábil ajudante era o conde de Galve, subdiretor de cena. Mais tarde, em 1689, Carlos II perdoou Valenzuela e o removeu do desterro, nas Filipinas, impedindo-o contudo de voltar à Espanha, ordenando-lhe que residisse no México. Ali o recebeu o conde de Galve (o antigo privado de Mariana fora pajem do avô de don Gaspar) e lhe outorgou uma pensão. O *Duende* morreu no México em 1692, de um coice do cavalo que domava no jardim de sua casa.

Don Gaspar de Sandoval não teve a habilidade de Mancera; tampouco governou com a pompa do marquês de la Laguna. Sua gestão porém não foi inepta, embora no final de seu governo, durante o motim de 1692, tenha perdido a cabeça e o ânimo. E assim a autoridade e o crédito. O final de seu vice-reinado contrasta com a aprovação geral que rodeou os primeiros anos de sua gestão. Não deixa de ser cruel que hoje seja lembrado pelos transtornos de 1692 e não pela vitória contra os franceses que, em seu século, lhe deu fama. Os flibusteiros chegaram a ser fortes na ilha da Tartaruga e dali fustigavam sem cessar os navios e os portos espanhóis. O conde de Galve enviou a Santo Domingo a Armada de Barlovento, onde foi recebida pelo governador da ilha, o almirante Ignacio Pérez Caro. Em 21 de janeiro de 1691 as tropas hispano-mexicanas derrotaram as francesas numa batalha naval e terrestre na ilha da Tartaruga e assim quebrantaram por alguns anos o poderio de Luís XIV na região. Desse assunto de armas, relatado por Sigüenza y Góngora em seu *Trofeo de la justicia española en el castigo de la alevosía francesa*,[9]

9. *Cf.* Ignacio Rubio Mañé, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España, 1535-1746*, volume III: *Expansión y defensa*, II, México, 1961. [FCE, 1982.]

participaram a Armada de Barlovento — sob o comando do general Jacinto Lope Girón e o almirante Antonio de Astina — e as tropas de terra dirigidas por Francisco de Segura. Na verdade, o conde de Galve limitou-se a transmitir as ordens que recebera de Madri, embora Sigüenza e os poetas do *Trofeo*, entre eles, sóror Juana, o cobrissem de elogios absurdos. Essa vitória foi a última da armada espanhola. Também foi a última vez que o México pôde influir na região do Caribe. Desde então nós, mexicanos, deixamos de ser um poder naval e, a partir da Independência, nossa política exterior tem sido defensiva. Não suspeitavam os poetas do *Trofeo* em que impotência se transformariam seu entusiasmo, seus adjetivos e suas hipérboles.

O conde de Galve governou de novembro de 1688 a fevereiro de 1696. Apesar da duração de seu cargo, maior que a do marquês de la Laguna, foram poucos os poemas que dedicou sóror Juana ao vice-rei e sua mulher: uma loa, algumas seguidilhas e cinco romances à condessa; ao conde uma loa, um 'labirinto hendecassílabo' e a silva (*Epinicio*) que figura no *Trofeo* de Sigüenza. Nenhum desses poemas é notável, embora todos sejam decorosos. A peça mais interessante é o *Encomiástico poema a la condesa de Galve (Poema encomiástico à condessa de Galve)* (loa 384), a que me referi ao tratar da música. As seguidilhas são graciosas: um sapateado verbal. O primeiro romance (40) é *de ecos*, com rimas internas ao começar cada linha. Árduo artifício, embora menos retorcido que o pouco acertado 'labirinto hendecassílabo'. Este último é um romance composto por versos de onze sílabas; se suprimimos as primeiras palavras, os versos transformam-se em octossílabos ou hexassílabos: "*Amante — caro — dulce esposo mio...*" ("Amante — caro — doce esposo meu...") Não critico o artificialismo, mas o insosso. Méndez Plancarte entusiasma-se com a silva do *Trofeo*, que chama pindárica. Não é para tanto: é um poema frio, fabricado com o vocabulário, as alusões mitológicas, as inversões, os toques latinizantes e outros *poncifs* de um gongorismo estereotipado. Só se salvam duas estrofes violentamente sexuais: uma em que ela compara sua inspiração à "prenhe nuvem"; outra, que já citei várias vezes, na qual se vê como uma virgem pitonisa de Delfos.

A poesia cortesã de sóror Juana durante o vice-reinado do conde de Galve cumpriu a mesma função social e simbólica da escrita sob os outros vice-reis: ser um ritual político, uma alegoria das relações ideais entre o senhor e seus vassalos. Ao mesmo tempo, ela apoiava-se nos favores do palácio para afirmar sua posição no convento e conservar sua independência diante das outras freiras. Graças ao prestígio e à influência que lhe outorgaram seus poemas cortesãos, ela pôde defender-se da inveja, das mesquinharias e intrigas da vida conventual. Em nossa época, para sobreviver e conservar sua independência, os poetas escrevem em jornais, são professores universitários ou consagram-se a outras atividades da mesma natureza. Os poemas cortesãos foram seus artigos, suas conferências e suas lições universitárias: o preço que precisou pagar para que a deixassem tranqüila e pudesse escrever aquilo que sua fantasia, sua inspiração ou seu capricho lhe ditavam. Durante vinte anos, num equilíbrio ganho a cada dia, sempre instável e a ponto de um colapso, pôde ler e escrever com relativa calma. Não escreveu tudo o que pensou e quis — os 'pequenos cuidados' de que fala Darío com amargura devoraram o melhor de suas horas. Ainda assim, sua obra é considerável e não é difícil que, fora do convento, ela a pudesse ter realizado.

Nem tudo foi simples para ela. Primeiro, sem família e posição, perdida no mundo; depois, perdida na confusão da comunidade religiosa. Nunca esteve em seu verdadeiro lugar, aquele que lhe correspondia; sempre foi intrusa e estranha — tanto na corte como no convento. Seus poemas mais seus, como o *Primero sueño*, deviam ser lidos como a confissão cifrada de uma alma errante. Seu tema é o vôo e também a queda: no alto, de repente, ela sente-se desfalecer e cai. Por isso seu herói é Faetonte: poesia do fracasso. Além desse íntimo e talvez congênito desajuste, teve que enfrentar não só as intrigas e ciúmes da comunidade como, mais profundamente, a incompatibilidade entre a vida livre e solitária do escritor e a vida comunitária e rotineira do convento. Mas a ameaça mais grave contra sua independência e segurança começou no dia em que Francisco de Aguiar y Seijas foi nomeado arcebispo do México. Em princípio ela conseguiu resistir aos assaltos do suspeito e imperioso prela-

do, logo seguido de outros clérigos. Depois... Como esse conflito está intimamente relacionado à confusão da *Carta atenagórica*, à *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* e sua renúncia às letras, deixo-o para a parte final deste livro.

Desde que vestiu o hábito, em 1669, até 1690, sóror Juana Inés de la Cruz viveu protegida e segura. Filha natural, sem fortuna nem pai conhecido, conseguira professar graças à liberalidade de um rico devoto que pagou o dote e à caridade alheia. Ao fim de vinte anos de vida conventual possuía um patrimônio médio investido nos negócios do convento, uma biblioteca que era a admiração dos entendidos e uma coleção de instrumentos musicais e científicos, jóias e objetos raros. Protegia seus parentes, emprestava dinheiro ou o conseguia e cobria as necessidades de uma sobrinha, Isabel María de San José, que adotara desde criança e que, como ela, era freira no Santa Paula. Outro sobrinho, Felipe Ramírez de Villena, apelidado de 'Espanha' por causa de suas loucuras, ainda adolescente fugiu da casa materna e, em busca de aventuras, foi parar na península; sóror Juana interveio junto ao conde de Galve, movimentou as autoridades e conseguiu que a polícia pegasse o rapaz e o devolvesse ao México e à sua família. A sóror Juana de 1690 não era a noviça desvalida de 1669.

Hábil administradora de seus próprios bens e os do convento, Juana tinha crédito, segundo averiguou Dorothy Schons, entre os negociantes da cidade (Domingo de la Rea, comerciante de prata, Diego Franco Velázquez, prebendado da catedral, e outros). Diz a erudita americana:

> Embora tivesse que mendigar seu dote, no final de sua vida ela foi uma das freiras de mais posses do convento e, talvez, da cidade. Tanto era seu acervo que em várias ocasiões supriu de seu próprio pecúlio o que faltava para levar a cabo as obras que se faziam no San Jerónimo [...] *A sharp business woman...*[10]

10. Dorothy Schons, "Nuevos datos para la biografía de sor Juana", *Contemporáneos*, nº 9, fevereiro de 1929, México.

Sóror Juana não só se ocupava de administrar os bens do convento como dirigia as obras de construção e ampliação do edifício. Há pouco tempo, durante algumas escavações no San Jerónimo, descobriu-se, depositada num arco, uma pequena caixa de pedra que continha duas folhas de papel escritas e assinadas por ela. Uma das folhas reproduz o começo do Evangelho de São João, seguido de uma profissão de fé. A outra diz:

> Este arco concluiu a madre Juana Inés de la Cruz, sendo contadora deste convento de Nosso Pai São Jerônimo e sendo priora madre Andrea da Encarnação em 13 de fevereiro de 1690. *Juana Inés de la Cruz.*

Sempre desfrutou da proteção de todos os vice-reis. Foi confidente e amiga de duas vice-rainhas: Leonor Carreto e María Luisa Manrique de Lara. Fornecia ao palácio loas, comédias e poemas para as festividades e cerimônias e às catedrais do México e de Puebla, vilancicos para as solenidades litúrgicas; por ambas as atividades recebia não só benefícios econômicos como alguma coisa mais preciosa: influência e prestígio. Seus poemas circulavam de mão em mão e ninguém se escandalizava com o tom acentuadamente erótico de muitos deles. Suas comédias eram encenadas na cidade e em Madri haviam aprovado com satisfação o surgimento do primeiro tomo de suas obras. Seus admiradores lhe escreviam de Madri, Sevilha, Lima, Quito: era tão famosa na Espanha e América do Sul como no México. Transformara o locutório do convento numa espécie de salão onde, entre taças de chocolate, biscoitos e frutas, se falava de literatura e de teologia, se recitava e se improvisava, se faziam e se desfaziam reputações. Em seus escritos falava com liberdade sobre todo gênero de assunto em toda classe de estilos, com uma exceção: nunca se arriscou a tratar pontos de teologia, apesar de sua inclinação a discutir sutilezas. Não é difícil adivinhar por quê: tinha medo, como ela disse várias vezes, de incorrer em proposições que a colocassem em conflito com a Igreja. Os prelados que a rodeavam jamais, durante aqueles anos de glória, se opuseram às suas atividades literárias — pelo menos publicamente. O severo Aguiar y Seijas deve ter resmungado mais de uma vez, mas, ape-

sar de seu gênio irascível, guardou silêncio. A mesma coisa aconteceu com seu sucessor, o rigoroso qualificador do Santo Ofício, Antonio Núñez de Miranda.

Anos mais tarde Oviedo, biógrafo de Núñez de Miranda, disse que o padre Antonio a repreendera muitas vezes por sua excessiva dedicação às letras profanas, exortando-a para que deixasse a contínua promoção pessoal e o trato com o mundo exterior. Se de fato foi assim, Núñez mostrou ser tão pouco persuasivo quanto dotado de paciência — nem sóror Juana mudou de vida nem ele se afastou, continuando seu confessor. Na *Respuesta*, ela nos conta que, já no convento, em várias ocasiões, como "o sabe o Senhor e, no mundo, o único que o devia saber [quer dizer, seu confessor, Núñez de Miranda], tentei esconder meu nome e não me permitiu, dizendo que seria tentação, e de fato seria". Testemunho decisivo que desmente as afirmações de Oviedo. A atitude benévola da Igreja é explicável. Ela não somente, como já observei várias vezes, conseguira desde o princípio os favores e a proteção do palácio: também a estimavam e a amparavam vários príncipes da Igreja, desde frei Payo de Rivera, o vice-rei arcebispo, até Fernández de Santa Cruz, bispo de Puebla, e o futuro bispo de Yucatán, Juan Ignacio de Castorena y Ursúa. Ela era visitada e presenteada por damas da nobreza, altos funcionários — o ouvidor Aréchiga, o secretário De las Eras, o jurista Vega y Vique —, clérigos, potentados, militares, pregadores e viajantes ilustres como o padre Kino. Tinha amigos e intermediários na corte de Madri, perto do trono. Era uma celebridade não só local como, segundo ela dizia contente, 'européia'. Como não festejar e aplaudir seus escritos, mesmo sendo profanos seus assuntos e sua linguagem?

Podemos imaginá-la, entre 1680 e 1690, em sua cela-biblioteca tal como a pintaram Miranda e Cabrera. No quadro de Miranda, está em pé; sentada, no de Cabrera. A semelhança começa pelo fundo dos quadros: uma paisagem de livros. No centro, uma mesa; sobre a mesa, uma toalha; sobre a toalha, um livro e um tinteiro; no tinteiro, algumas penas. Há outros objetos: tesouras e, no quadro de Miranda, uma folha de papel com o soneto à Esperança: *Verde embeleso de la vida humana...* ("Ver-

de embelezamento da vida humana"). Uma mão ao mesmo tempo fina e cheia, branca entre as mangas do hábito e sobre a brancura do papel. No quadro de Miranda a mão segura uma pena, como uma pomba que com o bico levanta um ramo; no de Cabrera, a mão apóia-se num livro aberto, como uma pomba que pousa num pombal. Podemos ler os títulos dos livros nas estantes. Há um relógio e, no quadro de Miranda, uma redoma com um líquido verde-escuro e um papel que deixa ver figuras geométricas e cálculos. Como não lembrar o quadrado mágico de *Melancolia 1* de Durero? A toalha sobre a mesa, no retrato de Cabrera, é vermelha e suntuosa. Em todos os quadros, ao fundo, ricos e teatrais cortinados.

O retrato de Miranda nos mostra uma mulher alta e de uns trinta anos. O hábito é elegante e cai sobre os pés, mas não esconde inteiramente a fina cintura. A saia é rodada e termina numa barra azul-pálida. No de Cabrera a mesma brancura, a mesma barra, o mesmo escapulário negro e a mesma elegância; as pregas do hábito de novo destacam e ocultam ao mesmo tempo as pernas entreabertas e o joelho esquerdo dobrado. Nos dois retratos a outra mão — a esquerda — acaricia as contas de um rosário muito grande e que faz as vezes de colar. O gesto é mais galante que devoto. O medalhão da Ordem sobre o peito como um escudo: a virgem poeta é também virgem guerreira. As toucas negras cobrem a cabeça com tal arte que parecem ser uma cabeleira negra ou, melhor dizendo, um capacete de reflexos escuros. O oval do rosto é perfeito como as mãos e, como elas, redondo e cheio. A boca é sensual, carnuda; no lábio superior nasce a suspeita de um buço. O nariz, reto e 'judicioso'; suas amplas narinas acentuam a vaga sensualidade desse rosto distante. As sobrancelhas grossas, negras e muito bem-desenhadas: dois 'arcos', como ela diz. No quadro de Miranda os olhos são negros, grandes e redondos; no de Cabrera, são café-escuros, mais para cor de azeitona. Porém esses olhos não olham para nós, mas para alguma coisa que está mais além de nós, alguma coisa que, ao ser vista, se desfaz. Olham uma desaparição. A testa é grande e pura. Em que pensa?

Os dois retratos são teatrais. Sóror Juana aparece, entre seus livros, como numa clareira do céu, entre nuvens mitológi-

cas, deusas nuas ou, em meio às folhagens de um parque, entre as damas de grandes chapéus de plumas. A figura de Juana Inés não evoca a religião, mas a elegância. O quadro não é uma janela que nos deixa ver uma intimidade, mas um telão que se abre para que contemplemos uma alegoria. O quadro é um monumento que ergue diante de nós o espaço de um rito: sóror Juana aparece, se oferece em espetáculo e se afasta. A metáfora do sol ao cair da tarde, iluminando de uma colina toda a planície e a ponto de deixar o céu, aplica-se perfeitamente à sua posição nos quadros... Contudo, essas pinturas não só provocam nossa admiração como despertam nossa curiosidade — nos deixam entrever um segredo anímico e nos dão uma lição oblíqua. Nas duas versões de seu retrato, por mais diversos que tenham sido os artistas que os pintaram, existe uma oscilação entre a representação e a reserva. Os dois pintores confirmam seus poemas; ao pintá-la, pintaram a imagem ambígua da sedução e o desengano. É o contraste barroco, não no modo dramático, mas no melancólico, entre o ser e o parecer, resolvido no desaparecer. A atitude e o olhar evocam o gesto indefinível de Narciso enquanto vê como a corrente muda seu rosto e acaba por apagá-lo. Num primeiro momento, a paixão por gostar; em seguida, a decepção do gosto. A sensualidade se torna melancolia e a melancolia se resolve na solidão.

Esses retratos avivam nosso desejo de conhecê-la: como seria ela? Por seus escritos e outros indícios podemos imaginá-la vivaz, talentosa e brincalhona, embora às vezes invadida por rajadas de sombra. Uma contínua oscilação psíquica, da loquacidade ao silêncio, do gracejo à hipocondria. Exposta a todos os ventos, às vezes luminosa, outras tempestuosa. A razão e a sensibilidade nela enlaçam-se, brigam e voltam a abraçar-se como amantes ciumentos. É um diálogo que tem por teatro seu foro íntimo e do qual ela é a única espectadora. Os poemas de sóror Juana nos revelam o que nos escondem seus retratos: a realidade não é a representação teatral — a erudição, o talento, a fama, o mundo —, mas a solidão e seus sofrimentos. Depois de se ver admirado pelos outros, Narciso percebe que é hora de olhar para si mesmo e não gosta do que vê. Em sóror Juana esse desgosto não chega à destruição. Não quebra o espelho: contempla com melancolia

sua imagem e acaba fazendo pouco caso dela. A introspecção vai rumo à ironia e a ironia é uma forma de ficar sozinha. A vida interior foi sua verdadeira vida.

Imagem da contradição: foi expressão acabada e perfeita de seu mundo e sua negação. Representou o ideal de sua época: um *monstro*, um caso único, um exemplar singular. Por si só era uma espécie: freira, poeta, musicista, pintora, teóloga ambulante, metáfora encarnada, conceito vivente, beldade com toucas, silogismo com saias, criatura duplamente temível — sua voz encanta, suas razões matam. Mas tudo isso é a aparência, a representação. A verdadeira sóror Juana está sozinha, devorada por seus pensamentos. Devorada e consolada; se o pensar traz desgosto, também fortalece:

> Finjamos que soy feliz,
> triste pensamiento, un rato;
> quizá podréis persuadirme
> aunque yo sé lo contrario:
> que pues sólo en la aprehensión
> dicen que estriban los daños,
> se os imagináis dichoso
> no seréis tan desdichado.
> Sírvame el entendimiento
> alguna vez de descanso...*

* Finjamos que sou feliz,/triste pensamento, um pouco;/talvez podereis me persuadir/embora eu saiba o contrário:/que pois só na apreensão/dizem que estribam os danos,/se vos imaginais feliz/não sereis tão infeliz./Sirva-me o entendimento/alguma vez de descanso... (N. do T.)

Quinta Parte

DÉCIMA MUSA

1. *Ouve-me com os olhos*
2. *Tinta em asas de papel*
3. *Arca de música*
4. *O palco e a corte*
5. *O carro e o Santíssimo*
6. *Primero sueño*

1. OUVE-ME COM OS OLHOS

Na *Respuesta* ao bispo de Puebla para se defender da acusação de viver entregue à paixão das letras, sóror Juana diz: "No pouco meu que se imprimiu, nem meu nome nem o consentimento para a impressão foi ditame próprio, mas liberdade alheia que não cai sob meu domínio". Recurso polêmico que ninguém que a conhecia de verdade podia levar muito a sério e desmente tudo o que dela sabemos: a contínua correspondência com literatos e clérigos ligados às letras, a tertúlia no locutório do San Jerónimo, as homenagens em verso a escritores e intelectuais. Durante toda a sua vida viveu imersa no tráfico e tráfego da literatura. Não sem motivo seu último livro se chamou *Fama* — ela a buscou e a obteve. Porém, fora de seu contexto, a frase da *Respuesta* serviu para transformá-la num prodígio de modéstia, indiferente à glória. O crítico argentino Juan Carlos Merlo, num ensaio muito útil e ponderado, observa: "As circunstâncias que rodearam a edição do primeiro tomo de suas obras são um claro testemunho de que nunca escreveu com o ânimo de que se imprimissem seus escritos".[1] Acho que essas circunstâncias são, justamente, um testemunho do afã em ver seu trabalho impresso: juntou seus poemas, mandou copiá-los, os enviou à Espanha e escreveu um prólogo em verso que inicia o livro. Os textos que compõem o segundo volume de suas obras também foram recompilados, copiados e enviados à Espanha por ela. Nessa ocasião, à guisa de prólogo, escreveu algumas páginas em prosa dedicando o livro ao seu patrocinador, Juan de Orve y Arbieto. À diferença de outros poetas — o exemplo mais notável foi o de

1. *Obras escogidas de sor Juana Inés de la Cruz*, edição, seleção, notas e estudo preliminar de Juan Carlos Merlo, Barcelona, 1972.

Góngora — graças à devoção da condessa de Paredes, mas também aos seus próprios cuidados, publicou-se em vida a melhor e a maior parte de seus escritos.

As edições avulsas começaram logo: os primeiros vilancicos saíram em 1676 e desde então continuaram aparecendo com regularidade até 1691. Em 1689 apareceu o primeiro tomo de suas obras: *Inundación castálida de la única poetisa, musa décima* etc. Mesmo nesse século enfático deve ter parecido um exagero meio ridículo falar de inundação a propósito da fonte Castália e da inspiração de uma freira estrangeira; por isso, sem dúvida, a frase desapareceu das edições seguintes. Por outro lado, na segunda edição (1690) acrescentou-se uma palavra que continuou nas edições posteriores: *única poetisa AMERICANA, décima musa*... Os editores madrilenhos de sóror Juana certamente ignoravam que quarenta anos antes, em 1650, outros editores — só que protestantes e londrinos — haviam usado a mesma frase, mas aplicada a outra poeta, também americana e única: Ana Bradstreet (1612-1672). O livro da poeta norte-americana — fervente puritana, discípula atlântica do huguenote Du Bartas, esposa do governador de Massachusetts e mãe de oito filhos — fora publicado com um título que concorria com o da mexicana: *The tenth muse lately sprung up in America or Several poems, compiled with great variety of wit and learning* etc. Décima musa é uma expressão que aparece num epigrama de Platão dedicado a Safo (*Antologia palatina*). As edições do primeiro tomo de sóror Juana sucederam-se rapidamente; segundo Abreu Gómez foram um total de nove. Em 1692, apareceu em Sevilha o segundo tomo; esse volume alcançou, como o terceiro (1700), cinco edições. Poucos poetas modernos viram suas obras publicadas tantas vezes em tão poucos anos. Em 1725, foram publicados pela última vez os três volumes. Depois, nada — até já bem avançado o século XIX.

A primeira edição moderna não é do México, mas equatoriana: *Obras selectas de la célebre monja de México, sor Juana Inés de la Cruz*, prólogo de Juan León Mera (Quito, 1873). Foi o começo do que, sem exagero, podíamos chamar de *o regresso de sóror Juana*. É significativo que o reconhecimento

inicial tenha vindo de um escritor de fora; tampouco o primeiro ensaio crítico de importância foi escrito por um mexicano, mas por Marcelino Menéndez Pelayo. É um fato que se repete uma e outra vez na história literária do México. Outro sul-americano, o poeta e crítico Juan María Gutiérrez, publicou em três números do *Correo del Domingo* (Buenos Aires, março e abril de 1865) um extenso estudo sobre a poeta, seguido de uma antologia. No México apareceram, ao terminar o século XIX e no início do século XX, alguns estudos e antologias. A primeira digna de menção é a de Manuel Toussaint, que publicou em 1928 as *Obras escogidas*; dois anos antes o próprio Toussaint dera uma contribuição importante: *Poemas inéditos, desconocidos y muy raros de sor Juana Inés de la Cruz*. Nesses anos Ermilo Abreu Gómez começa seu trabalho. Dele se tem dito ter sido desorganizado e descuidado; devemos acrescentar que foi o fundador dos estudos modernos sobre sóror Juana. Além da *Bibliografía y biblioteca* e de sua *Iconografía* (ambas de 1934), a ele devemos as primeiras edições modernas de *Primero sueño* (1928), da *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1930) e da *Carta atenagórica* (1936). Ao mesmo tempo, sóror Juana voltou a ser lida pelos poetas do grupo Contemporâneos, uma leitura visível sobretudo nos sonetos conceituais de Jorge Cuesta. O poeta Xavier Villaurrutia editou em 1931 os *Sonetos* e em 1940 as *Endechas*. Em 1941, Karl Vossler, que já dera a conhecer um importantíssimo ensaio sobre as obras da poeta, publicou uma tradução para o alemão de *Primero sueño*, acompanhada de um estudo sobre o poema e de sua transformação em prosa.

Todos esses esforços prepararam a edição ímpar de Alfonso Méndez Plancarte (1900-1955). Em 1951, publicou sua edição de *El sueño* (*Primero sueño*), uma introdução, notas e uma nova versão em prosa. Depois, em 1951 e 1957, os quatro volumes das *Obras completas*. Os três primeiros (*Lírica personal*, 1951; *Villancicos y letras sacras*, 1952; *Autos y loas*, 1955) são de Méndez Plancarte; o quarto (*Comedias, sainetes y prosa*, 1957), de seu amigo e continuador Alberto G. Salceda. Com entusiasmo, mas sem exagero, diz o filólogo mexicano Antonio Alatorre: "A edição de Méndez Plancarte é verdadeiramente exemplar.

Nenhum poeta espanhol dos séculos de ouro recebeu homenagem semelhante". Pouco podemos acrescentar a essa opinião. Direi que sem as versões depuradas dos textos que nos deu Méndez Plancarte, sem suas notas ao mesmo tempo eruditas e inteligentes, sem seu saber e sua sensibilidade, eu não teria podido escrever estas páginas. Ele realizou sua admirável tarefa graças à sua dedicação, mas também com a ajuda de diversas qualidades conjugadas em sua pessoa: a primeira, seu profundo e extenso conhecimento da poesia em língua castelhana, especialmente em dois momentos de grande riqueza — o século XVII e o modernismo hispano-americano; a segunda, sua curiosidade — paixão e paciência — que o levou a penetrar num território mal explorado, sobretudo em sua fase final: a poesia novo-hispânica (1521-1721); a terceira, seu saber em matéria de versificação e de métrica, não inferior ao de um Tomás Navarro Tomás ou, entre os vivos, ao de um Antonio Alatorre; a quarta, sua familiaridade com uma das fontes da nossa poesia nos séculos de ouro: os poetas latinos, especialmente Horácio, de quem traduziu quarenta odes; a quinta, que é a principal e o motor das outras, foi seu amor à poesia. Um amor inteligente, servido por uma erudição segura e um gosto quase sempre certeiro.

Como no caso de tantos críticos e eruditos de mérito, a paixão doutrinária muitas vezes obscurecia o bom senso de Méndez Plancarte e o levava a distorcer os argumentos do adversário e até mesmo a realidade dos fatos. Os gostos estéticos de Menéndez Pelayo eram diferentes dos de Méndez Plancarte, não seus ódios. O montanhês afetado e dogmático, como o chamou Cernuda, com a mesma violência execrava os hereges e a arte barroca; como um cruzado confundiu numa mesma aversão a arte neoclássica e os liberais. Méndez Plancarte foi um campeão de Góngora e da Igreja militante. Guardião da ortodoxia, da moral e dos bons costumes, fulminou Dorothy Schons e Abreu Gómez porque viram em sóror Juana uma mulher intimidada por prelados intolerantes; jamais deu sinal de que conhecia o livro de Pfandl: afinal, realidade da qual não se fala seria menos realidade? Seu zelo o levou a dizer mentiras pueris, como, por exemplo, que Sigüenza y Góngora deixara a ordem dos jesuítas

"não expulso, mas por instâncias paternas" ou a negar a intervenção do arcebispo Aguiar y Seijas na venda forçada dos livros de sóror Juana: "Não a constrangeu, apressou-se em imitá-la". O método de Plancarte combina a omissão do fato demasiado humano com incidentes pios e com freqüência imaginários; assim participa da hagiografia e da ata de acusação do promotor. O resultado foi uma sóror Juana recatada: incenso, água benta, ramos de flor de laranjeira e, sob o catre, um ou dois cilícios. Por tudo isso, aquele que se aproxima das *Obras completas* deve lê-las com certa precaução: Méndez Plancarte, guia impecável em matéria literária, é ao mesmo tempo um doutrinário que, *ad majorem Dei gloriam*, não vacila em ocultar um fato ou tecer uma mentira piedosa.

Depois das *Obras completas* de Méndez Plancarte apareceram algumas edições que merecem ser lembradas. Em 1953, Juan Carlos Merlo publicou em Buenos Aires uma edição crítica de *Primero sueño* que incluía, além disso, os estudos de Vossler e Pfandl sobre esse poema e uma nova prosificação inspirada nas de Vossler e Méndez Plancarte. Em 1976, apareceu a *Antologia de sóror Juana Inés de la Cruz*, de Georgina Sabat de Rivers e Elias L. Rivers. O prólogo é um dos melhores estudos modernos sobre a obra de sóror Juana e o volume apresenta, também, uma nova versão em prosa de *Primero sueño*.

A poesia de sóror Juana foi publicada sem uma ordem temática ou cronológica; várias vezes tentou-se estabelecer uma cronologia mas, por causa principalmente da perda dos manuscritos, os resultados foram insatisfatórios. Méndez Plancarte decidiu ordenar o primeiro tomo — *Lírica personal* — atendendo em primeiro lugar às formas poéticas: romances, endechas, décimas, glosas, sonetos, liras; em seguida, dentro de cada um desses gêneros, agrupou os poemas segundo os assuntos: amorosos, filosóficos, religiosos, satíricos, mitológicos, epistolares; finalmente considerou as (presumíveis) datas de composição ou, com maior freqüência, as de publicação. Com essa mesma finalidade, escolhi uma ordem um pouco diferente: primeiro, os poemas de acordo com seus temas; depois, por suas formas e, dentro do

possível, pela cronologia. Excluí a poesia cortesã, pois a ela já me referi com certa extensão. Em primeiro lugar, ocupo-me dos poemas de amor. Naturalmente e pelas mesmas razões que a cortesã, também excluo os poemas de amizade amorosa.

Se comparados com os poemas cortesãos, que compreendem a metade de sua obra, os de amor não são muitos; ainda assim têm um lugar proeminente por seu número — cerca de cinqüenta — e porque entre eles se encontram algumas de suas criações mais felizes. Há romances, endechas, décimas, liras, sonetos, glosas. À variedade de forma junta-se a de assuntos e situações. Essa abundância de poemas eróticos, divulgados em livros reimpressos muitas vezes e publicados sob o patrocínio de altas figuras, é realmente estranha, sobretudo se pensarmos que a autora era uma freira. E ainda mais estranho é o fato de a crítica não ter estranhado. A Igreja foi, no século XVII, mais severa com as opiniões do que com os costumes: a literatura amorosa desse período é em boa parte obra dos clérigos, alguns de vida dissoluta como Lope de Vega. Mas por mais antiga e ilustre que tenha sido a tradição da literatura erótica e até libertina escrita por clérigos — para que lembrar o arcipreste de Hita ou Francisco Delicado? — não há na história das letras mexicanas outro exemplo de uma freira que tenha sido, com o louvor geral, autora de poemas eróticos e também de sátiras sexuais que poderiam ter sido assinadas por um discípulo de Quevedo.[2]

Meu julgamento pode parecer exagerado. Alguns lembrariam, claro, as cartas de Mariana Alcoforado, a *Freira Portuguesa*. Além de sublimes, só conhecemos a versão francesa (1661) e dizem que se trata de uma fraude. O exemplo de Eloísa tampouco vem ao caso: o tema de suas cartas, não destinadas à divulgação, foi o amor terrestre diante do amor divino. Os poemas de sóror Juana têm um caráter muito distinto e neles *nunca* se faz a menor alusão ao seu estado religioso. Em nenhum momento a autora aparece como uma freira, mas como uma mulher livre da classe alta, solteira às vezes, outras, noiva, quase sempre envolvida com um ou dois namorados. Esses poemas sem dúvida escan-

2. *Cf.* sonetos 159-163 das *Obras completas*.

dalizaram o severo padre Núñez de Miranda e o arcebispo Aguiar y Seijas, que tinha horror ao sexo feminino. Contudo, durante anos — enquanto durou a privança de sóror Juana — ficaram calados. Para atenuar o escândalo falou-se que esses poemas eram 'de encomenda'. Essa suposição não tem base em nenhum fato concreto. Teria sido inusitado que as damas e os cavalheiros da corte vice-reinal tivessem escolhido uma freira como redatora de seus poemas de amor e que esses textos fossem depois divulgados em livros. Não, a impunidade de sóror Juana deveu-se à proteção do palácio e à própria ambigüidade de sua situação: ao mesmo tempo em que escrevia vilancicos para a catedral e loas para o palácio, compunha sonetos e liras de amor. Uma atividade compensava a outra. Além disso, esses poemas não eram lidos como confissões, mas como variações de um tema universal. Sóror Juana pagou com juros, no final de sua vida, essa tolerância, e seus perseguidores foram tão duros quanto brandos haviam sido antes.

Não seria necessário repetir tudo o que já disse sobre a tradição erótica do Ocidente, desde a poesia provençal até o século XVII hispânico. Sóror Juana herdou não só algumas formas poéticas, vocabulário, sintaxe e repertório de imagens, como alguns conceitos e visão das relações eróticas. Estética, ética e alguma coisa como religião fora da religião: o culto do amor. Herdamos essa tradição, mas nossa atitude diante da poesia amorosa é muito diferente daquela do século XVII. Entre a Idade Barroca e nós se interpõe a grande ruptura: o Romantismo, com sua exaltação da sinceridade e da espontaneidade. A doutrina romântica proclamou a unidade entre o autor e a obra; a arte barroca os distingue e separa até o máximo — o poema não é um testemunho, mas uma forma verbal que é, ao mesmo tempo, a reiteração de um arquétipo e uma variação do modelo herdado. A originalidade do século XVII difere profundamente da romântica — para esta reside no gênio, para aquela no talento. O século XIX concebe o gênio como a categoria suprema: é uma capacidade quase sobre-humana de sentir, imaginar, criar. Para o século XVII, o gênio é o temperamento, a inclinação ou, como diz Gracián, a vocação. O talento, feito de inteligência e sensibilida-

de, é a faculdade que descobre as relações secretas entre as coisas e as idéias e se encontra com a forma única que as expressa. Ele descobre, mas sobretudo combina: é uma arte. Ele se manifesta no *conceito*: "O que é para os olhos a beleza e para os ouvidos a consonância, para o entendimento é o conceito". A combinação dos elementos que compõem um objeto ou uma idéia reduz a pluralidade e heterogeneidade à unidade que nos assombra: o talento produz um objeto novo ou nunca visto: uma agudeza. A arte mais alta — agudeza ou conceito — é um artifício que consiste numa harmônica correlação entre dois ou três cognoscíveis extremos, expressa por um ato do entendimento".[3]

Como todos os poetas de seu tempo, sóror Juana não pretende expressar a si própria — ela constrói objetos verbais que são emblemas ou monumentos que ilustram uma visão do amor transmitida pela tradição poética. Esses objetos verbais são únicos, ou aspiram ser únicos, não como expressões de uma experiência ou de uma personalidade, ambas irrepetíveis, mas por serem composições inusitadas dos elementos que compõem o arquétipo poético do sentimento amoroso. Não digo que sua poesia não contém nada pessoal, mas que suas experiências mais íntimas tendem a se conformar e se transfigurar nas formas da tradição, dos metros às metáforas e conceitos. Nos poemas mais intensamente pessoais dos séculos de ouro — os de um Garcilaso ou um Lope de Vega — não existe, na acepção moderna dessas palavras, confissão nem confidência. Embora sejam a transposição de experiências vividas profundamente e seja fácil ler nos sonetos das *Rimas* a história dos amores de Lope com Micaela de Luján, essas experiências se inserem nas formas canônicas e tendem a uma espécie de exemplaridade genérica. Os poetas e seus leitores procuravam não a realidade vivida, mas a perfeição da arte que transfigura o vivido e lhe dá uma realidade ideal.

Boa parte da poesia amorosa de sóror Juana — a mesma coisa acontece com a sagrada e com o resto de suas obras poéticas — é mero exercício, alarde e exibição de mestria. Mas a outra porção, mais reduzida, contém poemas que satisfazem as

---

3. *Agudeza y arte de ingenio*, Discurso II.

maiores exigências da arte: são obras belas e autênticas. O último item foi posto em dúvida, sob a alegação de que muitos desses poemas são 'de encomenda', escritos a pedido de um amigo ou uma amiga. O número e a importância desses textos nos proíbem de levar a sério essa suposição. É uma hipótese gratuita e escandalosa. Gratuita porque não tem base em nenhuma prova nem se apóia em nenhum indício; escandalosa porque transforma sóror Juana, como já observei, numa evangélica especializada em cartas eróticas em verso e a serviço das damas e senhores da corte vice-reinal. Mas mesmo que essa fantástica conjetura fosse certa, não prejudicaria a autenticidade dos poemas. Os textos se desprendem de seus autores e falam por si próprios. A chamada *Canción a la flor de Gnido* foi escrita em nome de um cavalheiro napolitano amigo de Garcilaso, mas diz o que o poeta sentia e sabia do amor.

A poesia de sóror Juana, como a de todos os poetas, nasce de sua vida, desde que se compreenda que a palavra vida — em todos os casos mas sobretudo o seu — designa não só os atos como as imaginações, as idéias e as leituras. É impossível, muitos já observaram isso, que seus poemas de amor não se apóiem numa experiência realmente vivida; também penso assim mas, repito, o que chamamos de experiência abrange o real e o imaginário, o pensado e o sonhado. É quase certo que conheceu, durante seus anos na corte vice-reinal, o amor ou os amores; no claustro tampouco ficou imune à paixão, como prova seu afeto por María Luisa. Sobretudo um aspecto: em sua cela ouviu, em algum de seus instrumentos musicais, *un profundo oleaje y un misterioso viento:/el caracol la forma tiene de un corazón* ("uma profunda marulhada e um misterioso vento:/o caracol tem a forma de um coração"). Sua vida erótica foi quase inteiramente imaginária, sem que por isso tenha carecido de realidade e intensidade. Calleja comentou: "*Amores que ella escribe sin amores*" ("Amores que ela escreve sem amores"). Esclareço: sem amores, mas com amor.

Menéndez Pelayo disse que se pode extrair uma filosofia de amor dos poemas de sóror Juana. Mas também se pode extrair psicologia e até lógica. Só que esse saber, codificado e concei-

tualizado pela especulação filosófica e por todos os artifícios da retórica, é o contrário de um saber vivo: não é uma visão, mas uma fórmula rimada. O romance 3 "discorre com ingenuidade engenhosa sobre a paixão dos ciúmes" e refuta seu contemporâneo, o espanhol José Pérez de Montoro:

> Si es causa amor productiva
> de diversidad de afectos,
> que, con producirlos todos,
> se perfecciona a sí mesmo;
> y si el uno de los más
> naturales son los celos,
> ¿cómo, sin tenerlos, puede
> el amor estar perfecto?*

O romance continua assim durante trezentos e trinta e seis versos. À demonstração (sem ciúmes não há amor), seguem os exemplos — Enéas, Teseu, Jasão, Betsabé — e, ao final, um desagravo a Pérez de Montoro por contradizê-lo. O poema é construído como uma alegação jurídica, e o amor é um exame escolar no qual se é aprovado ou reprovado:

> Lo atrevido es un celoso,
> lo irracional y lo terco,
> prueba es de amor que merece
> la beca de su colegio.**

O poema 99 "demonstra o decoroso esforço da razão contra a vil tirania de um amor violento"; o seguinte é uma alegoria da alma sitiada, como Tróia, pelo amor; o 104 é outra alegação: "defende que amar por escolha do arbítrio só é digno de racional

---

* Se é o amor causa/de diversidade de afetos,/que, ao produzi-los todos,/aperfeiçoa a si próprio;/e se um dos mais naturais/são os ciúmes,/como, sem tê-los, pode/o amor estar perfeito? (N. do T.)

** O atrevido é um ciumento,/o irracional e o teimoso,/prova é de amor que merece/a bolsa de estudos de seu colégio (N. do T.).

correspondência". Vejo a linda freira ao lado do quadro-negro, com régua, compasso, giz e sobre a mesa, orelhas de burro para os alunos de cabeça dura:

> Al amor, cualquier curioso
> hallará una distinción:
> que uno nace de elección
> y otro de influjo imperioso.
> Éste es más afectuoso,
> porque es el más natural,
> y así es el más sensible: al cual
> llamaremos afectivo;
> y al otro, que es electivo,
> llamaremos racional.*

Existe uma série de sonetos que expõem, em silogismos rimados, uma geometria dos afetos. O triângulo: ama Fabio, que não a ama, não gosta de Silvio, que a quer, duplo tormento: *pues padezco en querer y en ser querida* ("pois padeço de desejar e ser desejada"). O polígono: as outras querem ser adoradas por todos e não lhes basta um único amante, enquanto ela só quer ser correspondida por um; moral da história: *porque es la sal del gusto el ser querida:/que daña lo que falta y lo que sobra* ("porque é o sal do gosto ser amada:/que maltrata o que falta e o que sobra"). A interseção: ama Silvio, que não a merece, e quisera negar seu 'infame amor', mas percebe que já 'é suficiente pena confessá-lo'. No seguinte soneto muda de opinião: *no sólo a ti, corrida, te aborrezco,/pero a mí por el tiempo que te quise* ("não só a ti, desprezada, te incomodo, mas a mim pelo tempo que te amei"). Ela se detém e, em outro soneto, mais equilibrada, reflete: *¿ quién, en amor, ha sido más dichoso?* ("quem, no amor, foi mais feliz?") Nem tudo é ergotismo e no soneto 177 o conceito

---

* Ao amor, qualquer curioso/achará uma diferença:/que um nasce de escolha/e outro de influxo imperioso./Este é mais afetuoso,/porque é o mais natural,/e assim é mais sensível: ao qual/chamaremos afetivo;/e ao outro, que é eletivo,/chamaremos racional (N. do T.).

torna-se fantasia surpreendente. Diante da pessoa amada a vista se turva, mas, ao ver seu desdém,

> Los visuales rayos, entretanto,
> como hallan en tu nieve resistencia,
> lo que salió vapor, se vuelve llanto.*

A maioria desses sonetos é doutoral e está cheia de antecedentes, precedentes, diferenças, deduções e corolários. Em algum soneto ela prova alguma coisa que nega no seguinte usando as mesmas rimas. Em outro repete o jogo, mas com as consonantes de um soneto alheio. Necessidades da exposição: a maioria das vezes quem fala é uma mulher, mas outras é um homem e também uma voz neutra — a própria voz da razão. Curioso e às vezes comovente pedantismo: o amor é uma disjuntiva lógica, o desejo, uma escolha racional, e os ciúmes são, afinal, o quê: essência ou acidente? Como para nos recompensar, depois de tantas sutilezas e categoremas, a série termina com um soneto obscuro, mas admiravelmente construído (183). É difícil pelo emprego de termos da escolástica; por sorte, Méndez Plancarte o esclarece: a "forma substancial", nos céus superiores, persiste em seu ser porque — segundo "opinião provável" da filosofia — "vê saciado seu apetite nas formas celestes", que são imutáveis e incorruptíveis, enquanto aqui embaixo, no mundo sublunar, esse mesmo apetite a leva à corrupção e à morte. À luz dessa explicação, o poema parece ligeiramente blasfemo, pois transforma a Celia do soneto, uma mulher de carne, numa 'forma celeste' que infunde em seu apaixonado um amor incorruptível e imutável:

> Probable opinión es que, conservarse
> la forma celestial en su fijeza,
> no es porque en la materia hay más firmeza
> sino por la manera de informarse,
> Porque aquel apetito de mudarse,

---

* Os visuais raios, entretanto,/como encontram em tua neve resistência,/o que saiu vapor, se torna pranto (N. do T.).

lo sacia de la forma la nobleza;
con que, cesando el apetito, cesa
la ocasión que tuviera de apartarse.
Así tu amor, con vínculo terrible,
el alma que te adora, Celia, informa;
con que su corrupción es imposible,
ni educir outra con quien no conforma,
no por ser la materia incorruptible,
mas por lo inamisible de la forma.[4]*

Os poemas de amor de sóror Juana, ao modo escolástico ou doutrinal, são apenas uma curiosidade. Os outros não representam muito, mas entre eles existem alguns inesquecíveis. São poemas que respondem a experiências reais, no sentido em que já observei mais acima: as realidades imaginadas não são menos reais que as vividas. O caráter imaginário dessas composições é patente — em todas elas o amante está ausente ou morto. São poemas de amor que também são de solidão: nostalgia, desejo, desolação, amargura, arrependimento. Diálogos com sombras e reflexos. Mas minha modesta enumeração não descreve esses estados extremos que a levaram a dizer:

No quiero más cuidados
de bienes tan inciertos,
sino tener el alma
como que no la tengo.[5]**

---

4. *Educir*: deduzir, inferir; *inamisible* (inamissível): que não se pode perder.

* Provável opinião é que, se se conservar/a forma celestial em sua fixação,/não é porque na matéria haja mais firmeza,/mas pela maneira de informar-se./Porque aquele apetite de mudar-se/é saciado da forma pela nobreza;/com que, cessando o apetite, cessa/a ocasião que tivera de se afastar./Assim teu amor, com vínculo terrível,/a alma que te adora, Celia, informa;/com que sua corrupção é impossível,/nem deduzir outra com quem não conforma,/não por ser a matéria incorruptível, mas pelo imperdível da forma (N. do T.).

5. Poema 79 (endechas).

** Não quero mais cuidados/de bens tão incertos,/mas ter a alma/como que não a tenho (N. do T.).

A diafanidade da linguagem não é constante: às vezes se enfurece e escurece, outras, se tinge de vermelho. União com freqüência feliz de elementos díspares: uma retórica plena e sutil, um pouco peremptória, mas capaz de refinamentos, sol poente de nosso barroco; um sentimento profundo e fluente feito de ansiedade, desejo, melancolia; uma mente lúcida, atenta, irônica. Duas palavras contraditórias definem, talvez, esses poemas: habilidade e paixão. No romance 6, adiantando-se à pena de uma ausência iminente, já úmidos os olhos, ela diz com graça:

> porque va borrando el agua
> lo que va dictando el fuego.*

São muitas as metáforas que têm por tema a escritura: papel, pena, tinta, letras — solidão. Num soneto fúnebre dedicado a *Laura* (Leonor Carreto), ao se ver escrevendo, diz: *y hasta estos rasgos mal formados sean/lágrimas negras de mi pluma triste* ("até estes traços malformados sejam/lágrimas negras de minha triste pena"). Numas liras (211) fala a sós com o amigo ausente e a imagem reaparece, agora mais intensa:

> Óyeme con los ojos,
> ya que están tan distantes los oídos,
> y de ausentes enojos
> en ecos, de mi pluma mis gemidos;
> y ya que a ti no llega mi voz ruda,
> óyeme sordo, pues me quejo muda.**

O tema único desses poemas é a ausência, às vezes enlaçado ou enredado com o dos ciúmes. Seu amor não é feliz como o dos poemas da amizade amorosa por María Luisa. A fantasia a eleva mas, ao abrir os olhos, cai de novo em si mesma. Em umas

---

* porque vai apagando a água/o que vai ditando o fogo (N. do T.).

** Ouve-me com os olhos,/já que estão tão distantes os ouvidos,/e de ausentes enfados/em ecos, de minha pena meus gemidos;/e já que a ti não chega minha voz rude,/ouve-me surdo, pois me queixo muda (N. do T.).

endechas (81) notáveis por sua versificação — a combinação de versos de sete e dez sílabas é inusitada em espanhol — descreve assim sua queda:

Apenas de tus ojos
quise al Sol elevarme,
cuando mi precipicio
da, en sentidas señales,
venganza al fuego, nombres a los mares.*

Uma nota erudita de Méndez Plancarte nos previne que *precipício* está no antigo sentido de despenhadeiro e a estrofe alude a Ícaro que, ao cair, deu seu nome ao mar Icário. Mas os cinco versos podem ser lidos sem essa referência mitológica e com igual deleite: milagres da poesia.

O poema 70, outra vez a um ausente, é uma feliz utilização da linguagem diária, sem cair na vulgaridade ou no sentimentalismo. Esse romancilho é um prodígio de fluência, como a água que ao correr torna mais claro seu murmúrio:

Prolija memoria,
permite siquiera
que por un instante
sosieguen mis penas.
Afloja el cordel
que, según aprietas,
temo que reviente
si das otra vuelta.**

Chamar a cruel memória de prolixa é mais que um acerto, e o próprio Proust se teria encantado ao encontrar esse adjetivo.

---

* Só dos teus olhos/quis ao Sol elevar-me,/quando meu precipício dá, em sentidos sinais,/vingança ao fogo, nome aos mares (N. do T.).

** Prolixa memória,/permite sequer/que por um instante/sosseguem minhas penas./Afroxa o cordel/que, conforme o apertas,/temo que arrebente/se dás outra volta (N. do T.).

A ausência é o território onde suas criaturas soltam o desejo e a imaginação; sóror Juana recorre também a outras ficções para dar liberdade à sua fantasia erótica. No romance 75 o amado ignora que é amado e isso lhe permite que o transforme, literalmente, num raio que a aniquila, transformando-a em 'contritas cinzas'. A imagem do amado, como o sol,

> hiere con armas de oro
> la luna de un espejo,
> que haciendo en el cristal
> reflejo el rayo bello,
> hiere, repercusivo,
> al más cercano objeto...*

Outra ficção a que ela acorreu várias vezes é a da morte. Embora quase sempre o morto é o amante, no romance 76 é ela própria. Não morreu: agoniza. Se pensarmos na situação que descrevem esses versos, a cena é de um gosto duvidoso; se repararmos que se trata de uma fantasia vingativa, mas que, também, a libera para dizer alguma coisa íntima e que não sabe como fazê-lo, então o recurso nos comove. A morte, que desune os amantes, também os une. Juntam as mãos e o jogo de palavras a ajuda a dizer o que ela cala:

> Unidas de las manos
> las bien tejidas palmas,
> con movimientos digan
> lo que los labios callan.**

Ciúmes, ausência, morte: nomes distintos da solidão. Sozinha e porque está sozinha, inventa essas situações; por sua vez, as situações inventadas lhe servem para desabafar e se conhecer:

---

* fere com armas de ouro/a lua de um espelho,/que fazendo no cristal reflexo o raio belo,/fere, repercussivo,/o mais próximo objeto... (N. do T.)

** unidas das mãos/as bem tecidas palmas,/com movimentos digam/o que os lábios calam (N. do T.).

sua vida imaginária também é um método de introspecção. As convenções literárias da ausência e da morte são eficazes porque sua realidade própria e mais íntima da freira sem vocação nelas se expressa. No romance 78 a situação é igualmente fictícia, pois seu tema é o "sentimento de que padece uma mulher amante de seu marido morto". Afinal sozinha consigo mesma em sua alcova, longe de parentes e amigos, "furtada de tantos olhos impertinentes", a *viúva* entrega-se à sua dor. É uma pena furiosa e vingativa com a qual ela quisera destruir a criação:

> Salga, el dolor, de madre,
> y rompa vuestras puentes
> del raudal de mi llanto
> el rápido torrente.*

As endechas prosseguem nesse tom de pena colérica e um pouco eloqüente; depois, sobrevém uma calma introspectiva que prepara uma passagem de grande intensidade. Como sempre, a paixão aviva sua faculdade inventiva e a faz encontrar imagens e figuras surpreendentes:

> Y como, en un madero
> que abrasa el fuego ardiente,
> nos parece que luce
> lo mismo que padece;
> y cuando el vegetable
> humor en él perece,
> nos parece que vive
> y no es sino que muere:
> así yo, en las mortales
> ansias que el alma siente,
> me animo con las mismas
> congojas de la muerte.**

---

* Saia, a dor, de mãe,/e rompa vossas pontes/do caudal do meu pranto/a rápida torrente (N. do T.).

** E como uma madeira/que queima no fogo ardente,/nos parece que brilha/o mesmo que padece;/e quando o vegetal/humor nela perece,/nos parece que

As aliterações e rimas internas (pare*ce*, lu*ce*/pad*ece*, per*ece*) dão mais realidade ao crepitar fúnebre e aos soluços. A maneira em que a poeta vai mostrando a semelhança de seu estado com a da madeira em combustão é também impressionante: sofrer e produzir chamas são uma única e mesma coisa. A pena, como o prazer, é uma espécie de excesso vital que, ao nos aproximarmos da morte, nos exalta; por isso ela se anima com suas aflições. O 'humor vegetal' se refere ao humor da alma vegetativa e lembra o 'amor vegetal' do poema de Andrew Marvell (*To his coy mistress*), só que enquanto o amor do poeta inglês cresce *vaster than empires and more slow* ("mais vasto que impérios e mais devagar"), a pena de sóror Juana propaga-se rapidamente como um incêndio.

O tema da viuvez repete-se em umas liras (213) menos intensas que as endechas, mas que contêm versos memoráveis, como estes dois nos quais diz que não pode sequer contar suas penas porque

> le son, una con otra atropellada,
> dogal a la garganta, al pecho espada.*

No poema 84 se cruzam as duas correntes de sua poesia erótica: a racional e a sentimental. A fusão é feliz. O título dessa composição já nos anuncia sua índole: "Em que descreve racionalmente os efeitos irracionais do amor". Méndez Plancarte aponta ecos de Ruiz de Alarcón, Calderón, Rojas e Góngora. É curioso, melhor dizendo, revelador, que cite unicamente passagens de cenas de comédias, inclusive no caso de Góngora. O grande modelo sentimental e psicológico do século XVII, como no XIX da novela e do XX no cinema, foi o teatro. Além dessa influência de ordem geral, a preferência de sóror Juana — ela própria autora de comédias, sainetes e autos sacramentais — pela forma teatral do monólogo se deve a motivos de ordem psicológica. Neste poema, como nos outros por mim citados, em-

---

vive,/quando na verdade morre:/assim eu, nas mortais/ânsias que a alma sente,/me animo com as mesmas/aflições da morte (N. do T.).

* lhe são, uma com outra atropelada,/corda no pescoço, ao peito espada (N. do T.).

bora fale para si mesma, fala também com um auditório invisível. Não com o amante ido ou morto: com o leitor, conosco. Quanto aos ecos que aponta Méndez Plancarte, tive o cuidado de verificar cada caso e descobri que as semelhanças na verdade brotam do uso da palavra melancolia e da gama de sentidos e sensações que evocava no século XVII. Na verdade, mais que de influências, se trata de afinidades. Os primeiros quarenta versos dessas redondilhas são de uma limpidez, fineza e graça realmente excepcionais. A ambigüidade do sentimento amoroso e da linguagem intercambiam, em reflexos equívocos, razões que são loucuras, penas que são felicidade. Simplicidade e refinamento, lucidez e coqueteria, reflexão interior e música íntima. Tudo é dito na frente de um espelho mental, espetáculo que ao mesmo tempo nos faz sorrir e nos entristece. Embora esses versos sejam muito conhecidos, não resisto à tentação de citar pelo menos os doze primeiros e mais quatro de um fragmento posterior:

Este amoroso tormento
que en mi corazón se ve,
sé que lo siento, y no sé
la causa por que lo siento.
Siento una grave agonía
lograr un devaneo,
que empieza como deseo
y para en melancolía.
Y cuando con más terneza
mi infeliz estado lloro,
sé que estoy triste e ignoro
la causa de mi tristeza.

Ya sufrida, ya irritada,
con contrarias penas lucho:
que por él sufriré mucho,
y con él sufriré nada.*

* Este amoroso tormènto/que no meu coração se vê/sei que o sinto, e não sei/a causa por que o sinto./Sinto uma grave agonia/por conseguir um devaneio,/que começa como desejo/e termina em melancolia./E quando com mais ternu-

A linguagem, em suas reverberações e em seus claro-escuros, funde-se com o movimento anímico e aos seus vaivéns. Pena que o poema se prolongue em conceitos e agudezas que são repetições; excitada com seus achados iniciais, sóror Juana não soube parar a tempo. É um defeito que aparece nos grandes poetas do século: Lope, Quevedo e o próprio Góngora. Talvez a forma do romance e da redondilha, sem limite fixo de versos, contribuiu para essa incontinência verbal. Uma forma que pode ser prolongada à vontade é uma forma indefinida, e nisso reside seu atrativo e seu perigo. O soneto, por sua vez, pede a máxima coerência e não é de estranhar que alguns dos melhores poemas de Lope e de Quevedo sejam precisamente sonetos. O caso de sóror Juana é semelhante. Penso sobretudo em dois sonetos de amor, o 164: *Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba (Esta tarde, meu bem, quando te falava),* e o 165: *Detente, sombra de mi bien esquivo (Pára, sombra de meu bem esquivo).*

O primeiro soneto tem como tema os ciúmes, um motivo que aparece em vários romances, décimas, glosas e em outros sonetos. Já mencionei, ao falar dos poemas que expõem a 'doutrina do amor' de sóror Juana, o soneto 177. É uma versão no modo lógico e discursivo do mesmo tema e seu desenlace é idêntico: o choro como prova de amor. Construção conceitual que desenvolve a idéia platônica da visão como órgão do amor, até as lágrimas se tornam conceito: *lo que salió vapor, se vuelve llanto* ("o que saiu vapor, se torna pranto"). O soneto 164 está possuído pelo movimento contrário, não em direção à abstração, mas ao particular. A primeira linha declara a hora e a ocasião: *Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba...* ("Esta tarde, meu bem, quando te falava"...) O primeiro quarteto expõe um pequeno conflito sentimental que, pelos dez versos seguintes, se enrola até que, nos tercetos, em rápidas e quase imperceptíveis variações, se desenrola: o nó-coração se desfaz em pranto. O desenlace é uma metamorfose como a do outro soneto, mas não abstração; o amante incrédulo pode ver e tocar essas lágrimas:

---

ra/meu infeliz estado choro,/sei que estou triste e ignoro/a causa de minha tristeza.//Já sofrida, já irritada,/com contrárias penas luto:/que por ele sofrerei muito,/e que com ele sofrerei nada (N. do T.).

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
como en tu rostro y tus acciones vía
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me vieses deseaba;
y Amor, que mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía:
pues entre el llanto, que el dolor vertía,
el corazón deshecho destilaba.
Baste ya de rigores, mi bien, baste;
no te atormenten más celos tiranos,
ni el vil recelo tu quietud contraste
con sombras necias, con indicios vanos,
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.*

O soneto 165 é o compêndio — e mais, a cifra — de sua poesia amorosa e também de sua vida erótica. O título nos previne: trata-se de uma 'fantasia contente com amor decente'. Decente por ser uma fantasia ou porque se resigna a sê-lo? Pergunta de resposta impossível:

Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.
Si al imán de tus gracias, atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,
¿pra qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo?

---

* Esta tarde, meu bem, quando te falava,/como em teu rosto e tuas ações via/ que com palavras não te persuadia,/que o coração me visses desejava;/e Amor, que meus intentos ajudava,/venceu o que impossível parecia:/pois entre o pranto, que a dor vertia,/o coração desfeito destilava./Basta já de rigores, meu bem, basta;/não te atormentem mais ciúmes tiranos/nem o vil temor tua quietude contraste/com sombras teimosas, com indícios vãos,/pois já em líquido humor viste e tocaste/meu coração desfeito entre tuas mãos (N. do T.).

Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía,
que aunque dejas burlado el lazo estrecho
que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.*

Abreu Gómez percebe que o primeiro verso se parece muito com outro de um poeta obscuro, Luis Martín de la Plaza: *Amante sombra de mi bien esquivo...* Sim, mas que diferença! O verso de Martín de la Plaza é plano e sentimental; o de sóror Juana, pela simples mudança de *amante* para *detente*, é rápido e vivo, ditado por angústia e desejo. Méndez Plancarte cita outras afinidades — Calderón, Quevedo — previsíveis, mas não significativas: o tema do *fantasma* erótico aparece em toda poesia do Ocidente e é natural que sóror Juana recolha esse motivo. Mas o soneto, como as passagens mais intensas de seus outros poemas de amor, não é uma mera variação do tema do fantasma: responde e corresponde a uma necessidade íntima e à sua própria situação de mulher reclusa. O que e quem podiam povoar suas horas senão ficções? Depois do ansioso *detente* — mais uma súplica que uma ordem —, cada um dos versos do primeiro quarteto opõe os dois mundos que são seu mundo num claro-escuro simétrico: *sombra, imagem, ilusão, ficção/bem esquivo, feitiço querido, alegre morro, vivo em pena*. No segundo quarteto essa oposição, que é de sua própria situação vital, assume a forma de um conflito talvez insolúvel e que por isso se expressa como interrogação: por que e para quê? A imagem do ímã, freqüente na poesia européia desse século, é eficaz, pois representa a mediação entre os dois mundos, o fantasmagórico e o real. Como os pla-

* Pára, sombra de meu bem esquivo,/imagem do feitiço que mais quero,/bela ilusão por quem alegre morro,/doce ficção por quem penosa vivo./Se o ímã das tuas graças, atraente,/serve meu peito de obediente aço,/para que me namoras lisonjeiro/se hás de burlar de mim logo fugitivo?/Mas alardear não podes, satisfeito,/de que triunfa de mim tua tirania,/que embora deixes burlado o laço estreito/que tua forma fantástica cingia,/pouco importa burlar braços e peito/se te lavra prisão minha fantasia (N. do T.).

netas e os humores, a atração magnética não só une os corpos e as almas como os fantasmas. Os tercetos resolvem o conflito de um modo terrível: pela prolongação da condenação. O fantasma escapa do abraço carnal, mas a mente o aprisiona. Como não lembrar a imagem da dama que gravavam os cruéis *espíritus* de Dante e Cavalcanti no coração do amante?

Desde a Idade Média, a tradição erótica do Ocidente tem sido a da busca do fantasma no corpo e do corpo no fantasma. Nada menos carnal que a copulação carnal: os corpos enlaçados se tornam um rio de sensações que se dispersam e se desvanecem. A única coisa que fica, e real, são as imagens: o fantasma. Mas o trato erótico com o fantasma, como se vê em sóror Juana, não é menos equívoco. As fantasias eróticas que provocam a aparição do fantasma são quase sempre acompanhadas de experiências físicas que, no Ocidente — não nas civilizações orientais — têm sido vistas com uma mistura de horror e fascinação: a polução noturna, a masturbação e a cópula mental acompanhada de orgasmo solitário. Às vezes se atribuía a aparição do fantasma à ação dos espíritos infernais: os íncubos e súcubos com os quais se copulava durante o sonho e causavam as ejaculações. É impossível que sóror Juana não tenha conhecido algumas dessas experiências solitárias. O soneto 165 pode ser lido como uma alegoria da transformação do íncubo em fantasma. Ou seja, na fantasia ideal, em idéia sensível. Os fantasmas povoam também os poemas de Quevedo e com freqüência voltam à sua natureza original de súcubos, como no soneto que começa com *Ay, Floralba, soñé que te... ¿dirélo?/Sí, pues que sueño fue: que te gozaba...* ("Ai, Floralba, sonhei que... devo dizê-lo?/Sim, pois sonho foi: que te gozava...") e que termina assim:

> Mas desperté del dulce desconcierto
> y vi que estuve vivo con la muerte
> y vi que con la vida estaba muerto.*

---

* Mas acordei do doce desconcerto/e vi que estive vivo com a morte/e vi que com a vida estava morto (N. do T.).

O tema do fantasma atravessa toda a história do erotismo do Ocidente: o amor cortês, o *dolce stil novo*, o petrarquismo, o neoplatonismo do Renascimento e da Idade Barroca, o ocultismo do século XVIII, o romantismo e a época moderna. Não preciso lembrar aos leitores deste livro o poema de Ramón López Velarde:

> ¿Conservabas tu carne en cada hueso?
> El enigma de amor se veló entero
> en la prudencia de tus guantes negros.*

O fantasma — seja do espírito do morto que regressa ou a imagem que inventa nosso desejo — é um dos eixos da poesia de Baudelaire. Em *Meu coração desnudado* cita um soneto anônimo do século XVII que atribui a Maynard ou a Racan e podia ter sido escrito por ele. Traduzo esses alexandrinos franceses em versos castelhanos de onze sílabas, sem rima, como uma espécie de contraponto fúnebre e libertino do soneto de sóror Juana. São dois momentos da mesma tradição:

> Soñé anoche que Filis, de regreso,
> bella como lo fue en la luz del día,
> quiso que yo gozase su fantasma,
> nuevo Ixión abrazado a una nube.
>
> Se deslizó em mi lecho, murmurando,
> ya desnuda su sombra: "Al fin he vuelto,
> Damón, y más hermosa: el reino triste
> donde me guarda el hado, me embellece.
>
> Vengo para gozarte, bello amante,
> vengo por remorir entre tus brazos".
> Después, cuando mi llama se extinguía:

---

* Conservavas tua carne em cada osso?/O enigma do amor revelou-se inteiro/na prudência de tuas luvas negras (N. do T.).

"Adiós — dijo —, regreso entre los muertos.
De joder con mi cuerpo te jactabas,
jáctate hoy de haber jodido mi alma".*

* Sonhei ontem à noite que Filis, de volta,/bela como o foi na luz do dia,/quis que eu gozasse seu fantasma,/novo Íxion abraçado a uma nuvem./Deslizou em meu leito murmurando,/já desnuda sua sombra: "Enfim voltei,/Damon, e mais formosa: o reino triste/onde me guarda o fado, me embeleza./Venho para gozar-te, belo amante,/venho para morrer de novo em teus braços"./Depois, quando minha chama se extinguia:/"Adeus — disse — volto aos mortos. De penetrar meu corpo te jactavas,/jacta-te hoje de ter penetrado minha alma" (N. do T.).

2. TINTA EM ASAS DE PAPEL

Os poemas religiosos de sóror Juana são poucos, apenas dezesseis: sete romances, quatro glosas e cinco sonetos. Não conto um poeminha em latim e sua tradução para o espanhol, duas versões latinas de uma décima alheia e uma tradução para o espanhol de uma prece. Menos da metade dos poemas de amor e uma décima parte do conjunto de seus poemas. Um exame mais atento revela que quase todos são composições de circunstâncias: homenagens a um artista que pintou uma imagem da Virgem ou a um poeta que cantou sua aparição no morro de Tepeyac, sonetos e glosas enviados a certames e concursos com temas devotos, um soneto 'sacro' que no fundo é mais de índole moral, enfim, poemas escritos para serem recitados em cerimônias eclesiásticas (festas da Encarnação, Natal, São José, São Pedro). O poema em latim e as quatro versões são exercícios. Assim, restam só três poemas. São três romances de amor a Deus. Não foram publicados em vida; Castorena y Ursúa os incluiu entre os póstumos que formaram a *Fama* de 1700. Alguns críticos acham que esses três romances foram escritos depois de 1690 e anunciam a conversão de 1693. Afirmação imprudente: seja qual for a data desses poemas, devemos repetir que até 1692 sóror Juana manteve-se firme diante das pressões de Núñez de Miranda e dos outros prelados que a ameaçavam para que abandonasse o ofício das letras; em 1693 ela cedeu e desde então até sua morte, pouco depois, não voltou a escrever uma linha. Mas é inegável que os romances são seus: têm uma relação muito estreita com seus poemas de amor profano e também com suas idéias teológicas.

Muito já se falou, às vezes de forma escandalosa, outras com unção, que a linguagem da poesia mística, sobretudo a da espanhola, é indistinguível da poesia erótica profana. Menéndez

Pelayo lamentou que Santa Teresa incorresse em expressões que figuram nas "coplas de amor do comendador Escrivá e outros trovadores palacianos do século XV". O falecido W.A. Auden, que com certeza não lera Menéndez Pelayo (provavelmente tampouco lera Santa Teresa), também se escandalizou com as expressões excessivamente sensuais de São João da Cruz e reprovou a ímpia confusão entre o êxtase divino e o ato sexual. Os escrúpulos de Menéndez Pelayo e os de Auden não são realmente cristãos, mas platônicos. Os primeiros textos místicos do Ocidente são posteriores aos do Oriente e não foram obra de autores cristãos, mas de neoplatônicos como Numênio e Plotino; neles era natural a separação taxativa entre o corpo e a alma.[1] Mas o cristianismo, ao adotar a filosofia platônica, não adotou sua condenação do corpo, como o demonstra, por exemplo, a doutrina da ressurreição da carne e a do 'corpo glorioso'. O misticismo cristão, embora derivado do platônico, encontrou na poesia erótico-profana uma mina de imagens e associações. A leitura do Cântico dos Cânticos como um texto místico seria impossível se o cristianismo, ao contrário do platonismo, não fosse uma religião de *encarnação*. A acentuada coloração erótica da nossa poesia mística não é, além disso, exclusiva do Ocidente: a mesma coisa acontece com a mística sufi e com a *bakthi* da Índia.

Os poemas do amor divino de sóror Juana mantêm essa tradição. O romance 58 "qualifica de amorosas todas as ações de Cristo", sobretudo no supremo sacramento da comunhão. Não é estranho que o chame de 'Amante doce' e diga que 'entrou nela em pessoa'; é notável que a maioria dessas imagens prolongue as de seus sonetos eróticos mais conhecidos. Sóror Juana chama Cristo de Divino Ímã e no soneto 165 seu amante imaginário também é um ímã que a atrai com sua graça. O amante do soneto 164 é um ciumento que, para seu próprio

1. *Cf.* E.R. Dodds, *Pagan and christian in an age of anxiety*, Cambridge University Press, 1965. Segundo Dodds o primeiro místico cristão é São Gregório Niceno, que conhecia a obra de Plotino e se apropriou de seu vocabulário: *To that extent and in that sense Christian mysticism springs from a pagan source* ("Nessa medida e nesse sentido, o misticismo cristão se origina de uma fonte pagã").

mal, não pode ver o coração daquela que o adora; Cristo, no entanto, entra nela:

> pregunto: ¿es amor ou celos
> tan cuidadoso escrutinio?
> Que quien lo registra todo,
> da de sospechar indicios.*

Pergunta 'bárbara': o "Lince Divino", ao contrário do amante humano, penetra nos corações e para Ele "são patentes as entranhas do abismo". Cristo vê e toca o coração de sua amada sem a necessidade de que esse órgão saia, desfeito em lágrimas, por seus olhos. Não duvida nem sente ciúmes: ama. O romance 57 combina, sem muita originalidade, mas com eficácia, os motivos tradicionais da luta interior. Testemunha e ator ao mesmo tempo: *De mí misma soy verdugo/y soy cárcel de mí misma* ("De mim mesma sou carrasco/e sou cárcere de mim mesma"). Dividida entre o alto e o baixo, contempla como

> La virtud y la costumbre
> en el corazón pelean,
> y el corazón agoniza
> en tanto que lidian ellas.**

O romance 56 tem sido muito citado e comentado, pois contém uma passagem — já a examinei na Segunda Parte deste livro — na qual se refere a outro amor, um louco amor profano, "bastardo e de contrários composto", já desvanecido por sua própria impura natureza. Mas o poema interessa por outra razão. Como no 57, compõem este romance palavras que expressam castigo a si própria e paradoxos que fazem as vezes de chicotes retóricos: "*yo misma soy verdugo de mis deseos*", "*muero a manos de*

---

* pergunto: é amor ou ciúmes/tão cuidadoso escrutínio?/Que quem registra tudo,/dá a suspeitar indícios (N. do T.).

** A virtude e o costume/no coração brigam,/e o coração agoniza/enquanto lidam eles (N. do T.).

la cosa que más quiero", "*el amor que le tengo es el motivo de matarme*" e outras semelhantes ("eu mesma sou carrasco de meus desejos", "morro nas mãos da coisa que mais quero", "o amor que lhe tenho é o motivo de me matar"). E qual é a causa de todos esses tormentos que ela inflige a si própria? O terrível desejo de ser amada:

> Tan precisa es la apetencia
> que a ser amados tenemos,
> que, aun sabiendo que no sirve,
> nunca dejarla sabemos.*

Tanto nos poemas de amor profano como nos de amizade amorosa, sóror Juana sustenta que o amor mais sublime é aquele que não pede correspondência. Essa idéia a distingue dos que, como Ficino, afirmam que o amor perfeito é o correspondido. O filósofo florentino diz que o amor a Deus é o melhor porque, ao amá-lo, não fazemos senão a ele corresponder, por certo muito pobremente, o imenso amor que nos tem. Mas sóror Juana, que disse o contrário em seus poemas de amor, neste 'romance ao divino' repete com maior ênfase ainda que a correspondência *não serve* e, em outra passagem, que *não acrescenta nada*. Essas expressões, a Deus referidas, são graves: como foram lidas? Não em seu sentido próprio, mas como paradoxos, hipérboles e conceitos: seu século abusara da *agudeza*. A concepção da não-correspondência reaparece na argumentação de seu único escrito teológico, a crítica ao padre Vieira: o favor maior que Deus pode fazer-nos, sua maior *fineza*, é não nos fazer favor algum. A doutrina dos 'favores negativos' equivale, no nível teológico, à do amor perfeito que não procura correspondência. Existe um claro paralelismo entre sua idéia do amor — o divino e o profano — e sua concepção da relação entre Deus e suas criaturas.

Esses paradoxos, para chamá-los assim, beiram a heresia. Há um eco do Deus aristotélico que, sendo a plenitude do ser,

---

* Tão necessária é a apetência/que de ser amados temos,/que, mesmo sabendo que não serve,/nunca deixá-la sabemos (N. do T.).

não precisa ser amado nem é capaz de amar. Segundo Dodds, uma das características distintivas do misticismo de Plotino é o caráter universal e não recíproco do êxtase: "A alma aspira ao Uno, com ele deseja fundir-se, mas o Uno não experimenta um desejo recíproco porque desejar é a marca do ser incompleto, o sinal da insuficiência". Embora Plotino tenha sido lido nos séculos XVI e XVII, não é fácil saber se sóror Juana o conheceu diretamente; não importa, ela leu autores profundamente influenciados pelo neoplatonismo. A diferença — que é enorme — é que ela transfere a auto-suficiência divina à criatura. Essa idéia, oposta à da concepção central do cristianismo, impõe uma exigência heróica e propriamente sobre-humana à criatura: amar sem procurar reciprocidade é um heroísmo que não é humano, mas divino. Levada às suas mais extremas e rigorosas conseqüências, a não-correspondência como perfeição do amor equivale a uma tentativa de autodivinização. Os escritos de sóror Juana não deixam transparecer isso: talvez ela própria não tenha percebido o alcance de sua idéia.

No romance por mim comentado ela faz uma confissão que ameniza o rigor de sua doutrina. O amor não necessita de correspondência, mas nós a buscamos:

> Que corresponda a mi amor,
> nada añade; mas no puedo,
> por más que lo solicito,
> dejar yo de apetecerlo.
> Si es delito, ya lo digo;
> si es culpa, ya lo confieso...*

Nossa necessidade de sermos amados é uma imperfeição da nossa natureza, uma *falta*, no sentido original da palavra. Desejamos porque nos falta ser: o desejo é o sinal da nossa insuficiência. Os poemas de amor profano não aludem a essa imperfeição,

---

* Que corresponda a meu amor,/nada acrescenta; mas não posso,/por mais que o solicite,/deixar de apetecê-lo./Se é delito, eu o digo;/se é culpa, eu o confesso... (N. do T.)

mas o romance do amor divino admite, sim, que a natural apetência de ser amado se transforme em culpa, castigo e dor. À criatura imperfeita não lhe basta amar; por isso sofre e sofrerá: deixará de sofrer quando amar sem esperar correspondência. Então, num gozo indescritível, bastará fechar os olhos para ver, com os olhos da alma, a imagem do amado. A imagem: a idéia. Sóror Juana nos dá a entender implicitamente que, apesar da imperfeição da criatura, alguns poucos transcendem a limitação do desejo de ser amados. Esses poucos são os santos e, no caso dos amores humanos, os amantes heróicos e puros. Embora ela não o diga com todas as letras, insinua que existe um ponto no qual o amor humano e o divino se cruzam: o estado perfeito do que ama sem esperança de correspondência.

Sóror Juana altera radicalmente a situação da criatura: afirma a possibilidade heróica da auto-suficiência. Por outro lado, se o amor perfeito não necessita de correspondência, atenua-se o outro extremo da relação amorosa: a pessoa amada, seja esta um ser humano ou a Divindidade. O outro — ou o Outro — retira-se a um céu inacessível; não cessa de existir, mas sua presença diminui até se transformar numa claridade, uma imóvel transparência que não podemos tocar e que adoramos sem sequer saber se nos ouve. A noção tradicional do *outro* sofre uma mudança não menos radical que a de criatura. De uma e outra maneira sóror Juana amplia os limites da liberdade humana e, assim, insensivelmente, reduz o âmbito da graça divina. Deus nos fez livres, parece nos dizer por meio de todos esses paradoxos e agudezas, e o favor maior que nos faz é nos deixar em liberdade. Ou seja, nos favorece com sua indiferença. Não o diz assim, claro, mas isso é o que diria se traduzíssemos em termos atuais seu pensamento. Naturalmente não devemos cair na tentação de transformá-la num espírito moderno: sóror Juana não é nossa contemporânea. Mas não é uma pessoa simples e feita de uma só peça — é um ser complexo e dramático, em luta com seu mundo e consigo mesma. Não ignora nossa imperfeição, nossa original carência de ser. Sabe que somos criaturas caídas, mas sabe também — velho saber mais estóico que cristão — que só o escravo pode falar com autoridade da liberdade.

A doutrina da não-correspondência como a perfeição do amor é o complemento filosófico dos poemas nos quais se apresenta a paixão amorosa como a perseguição de uma forma fantasmagórica. Segundo esses poemas, o amor é uma louca corrida que não termina até que o apaixonado interioriza a imagem desejada. O amor é uma atividade solitária, imaginária, auto-suficiente; também é um processo de purificação — a imagem refina-se até se tornar impalpável e radiante, como os espíritos e as inteligências angelicais. A exata contrapartida intelectual dessa experiência poética de purificação é a doutrina do amor não-recíproco e a dos favores negativos. A sombra, a ficção, a imagem perseguida e sempre esquiva adquirem plenitude de sentido — eu quase disse adquirem corpo — logo que se integram na teoria da não-correspondência. São peças do mesmo quebra-cabeça. A figura que desenham todas essas peças se chama solidão. Também se chama auto-suficiência e seu terceiro nome é liberdade. O primeiro é existencial, o segundo, ontológico e o terceiro, moral. São as três etapas de seu caminho até a realização íntima.

Os críticos têm-se referido com freqüência a uma 'doutrina do amor' de sóror Juana. Essa doutrina, contudo, se é que podemos chamá-la assim, não está, como repetem esses mesmos críticos, nos romances e sonetos nos quais expõe uma chata casuística erótica: está, dispersa e não de todo formulada, nos poemas profanos e sagrados que já mencionei. Dispersão não é incoerência nem falta de unidade. Ao contrário, a coerência e a unidade admiráveis desses poemas se devem àquilo que foram a resposta a necessidades psicológicas e intelectuais. Entre elas, se encontram sua condição de reclusa e outras particularidades de seu caráter e mundo, mas, também, a necessidade de transcender essas circunstâncias e justificar sua vida e vocação. Várias vezes observei sua timidez diante da autoridade, seu respeito às opiniões estabelecidas, seu temor diante da Igreja e da Inquisição, seu conformismo social. Tudo isso não foi senão a metade de sua pessoa, a mais externa. A outra metade foi sua profunda decisão de ser o que queria ser, sua busca paciente e íntima de uma auto-sufiência psíquica e moral que fosse o fundamento de sua vida e seu destino de poeta e intelectual. A obstinação com que

se empenhou em ser ela mesma, sua habilidade e seu tato para eliminar os obstáculos, sua fidelidade às suas vozes interiores, a secreta e orgulhosa teimosia que a levou a se inclinar, mas não a se dobrar, tudo isso não foi rebeldia — impossível em seu tempo e em sua situação —, mas foi (e é) um exemplo do bom uso da inteligência e da vontade ao serviço da liberdade interior.

Nas antigas edições de Quevedo, os poemas aparecem divididos de acordo com seus temas, cada grupo sob a inspiração de uma musa. Polímnia é a padroeira do segundo grupo e "canta poesias morais, isto é, que descobrem e manifestam as paixões e costumes do homem, procurando emendá-las". Sucinta definição que mostra com clareza o duplo caráter dessas composições: descobrir a interioridade humana e dar lições. Os poemas morais oscilam entre a introspecção e a crítica do mundo e seus crimes, entre a descrição dos afetos e inclinações e o aviso do inevitável castigo para as faltas. É um gênero que linda, num de seus extremos, com o exemplo ético e, no outro, com a sátira. A poesia moral foi popular no século XVII e nela se distinguiram todos os nossos grandes poetas. Em todas as formas se escreveram poemas morais: romances, glosas, décimas, silvas, oitavas, tercetos, sonetos. Foi um gênero afim do barroco e suas expressões foram típicas — a agudeza, a sentença, o emblema, o *memento mori*. Na obra de sóror Juana, que cultivou quase todas as formas poéticas de seu tempo, não podiam faltar os poemas morais. São uma espécie de contraponto reflexivo de seus poemas de amor e de suas canções para cantar e dançar. A reflexão moral e moralizante se prestava a seu temperamento: a melancolia a levava a se questionar, a inteligência, a apresentar suas idéias e experiências em conceitos e sentenças, o humor, a refletir em seus poemas o lado ao mesmo tempo grotesco e absurdo das paixões.

O romance 2 é um bom exemplo das virtudes e defeitos do gênero e, também, de sóror Juana. O título é pitoresco, mas exato: "Acusa a hidropisia de muita ciência, que teme inútil mesmo para saber e nociva para viver". O início é muito bom e já o citei no final da Quarta Parte: *Finjamos que soy feliz,/triste pensamiento, un rato...* ("Finjamos que sou feliz,/triste pensa-

mento, um pouco"). O tom lembra o romance de Lope: *A mis soledades voy,/de mis soledades vengo* ("Às minhas solidões vou, de minhas solidões venho"). A mesma convenção rege os dois poemas — um saber que se assume imemorial, filho da vida e não dos livros, expressados em fluentes e sentenciosos quartetos com certo sabor rústico. O romance de sóror Juana desliza em variações sobre a funesta diversidade dos pareceres até que, previsivelmente, chega à dupla que era o protótipo dessa multiplicidade: o risonho Demócrito e o choroso Heráclito. Depois de uma vintena de versos reiterativos, o romance recupera o brio. Do lamento pela variedade de opiniões passa ao vitupério do muito saber e ao elogio da santa ignorância:

> ¡Que feliz es la ignorancia
> del que, indoctamente sabio,
> halla de lo que padece,
> en lo que ignora, sagrado!*

Unamuno comentou, numa carta a Alfonso Reyes, duas linhas: *si es para vivir tan poco,/de qué sirve saber tanto?* ("Se é para viver tão pouco,/de que serve saber tanto?"), dizendo que sóror Juana deveria ter escrito: *Si es para saber tan poco,/¿de qué sirve vivir tanto?* ("Se é para saber tão pouco,/de que serve viver tanto?") Mas o saber a que alude Unamuno é o das coisas primeiras e últimas, enquanto o de sóror Juana é livresco, 'essa muita ciência' a que se refere o título e é nociva acumulação de informações, saber inútil para saber o que de fato importa, saber que atrapalha viver. A ignorância que admira sóror Juana (em seu romance, não na realidade de sua vida) não é a *docta ignorantia* de Nicolás de Cusa, resultado do muito saber e do muito pensar, mas a do aldeão que compensa seu não-saber com uma equilibrada resignação. Elogio da ignorância que só podia fazer um douto e que termina com o seguinte paradoxo: *Aprendemos a ignorar,/pensamiento, pues...* ("Aprendemos a ig-

---

* Que feliz é a ignorância/de quem, indoutamente sábio,/acha do que padece,/no que ignora, sagrado! (N. do T.)

norar,/pensamento, pois...") O romance é um pouco longo e a filosofia um pouco curta.

Alguns dos sonetos morais estão entre suas obras mais bem-acabadas. O melhor é o 145, que figura com justiça em todas as antologias. É uma construção verbal perfeita: o primeiro quarteto, brilhante e conceituoso, é uma frase completa que se desdobra em outra não menos redonda, o segundo quarteto; os seis versos dos tercetos são seis frases, uma enumeração que cresce em intensidade até se dissipar na frase final que repete — melhorando-o ligeiramente — um célebre hendecassílabo de Góngora. O soneto tem como tema um retrato da própria sóror Juana:

Este que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;
éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,
es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:
es una necia diligencia errada,
es un afán caduco e, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.*

Monumento de catorze hendecassílabos, conceitos-escalões por meio dos quais o leitor ascende até que brota a esperada surpresa final. Apesar de sua rigorosa e voluntária personalidade,

* Este que vês, engano colorido,/que da arte ostentando os primores,/com falsos silogismos de cores/é cauteloso engano do sentido;/este, em quem a lisonja pretendeu/excusar dos anos os horrores,/e vencendo do tempo os rigores/triunfar da velhice e do esquecimento,/é um vão artifício do cuidado,/é uma flor ao vento delicada,/é um resguardo inútil para o fado:/é uma teimosa diligência errada,/é um afã caduco e, bem olhado,/é cadáver, é pó, é sombra, é nada (N. do T.).

esse soneto toca um tema profundamente pessoal e que é um dos motivos de sua poesia: o retrato. Em outros poemas — os dedicados a retratos seus ou de María Luisa — o tema é um diálogo entre o original e a cópia, enquanto que neste o retrato se transforma num emblema verbal cujo equivalente pictórico são *Las postrimerías* e *Las vanidades* dos Valdés Leal e dos Pereda. Ninguém prestou atenção, que eu saiba, no título; é uma pena, pois nos obrigam a ler o soneto como uma confissão oblíqua: "Procura desmentir os elogios que a um retrato da poeta inscreveu a verdade que chama paixão". A verdade, quer dizer, a fidelidade com que se inscrevera na tela seu belo rosto, é uma *paixão*, alguma coisa que passa.

O soneto 146 também é pessoal: é uma defesa de sua paixão pelas letras, que lhe ocasionou perseguições. Méndez Plancarte elogia a perfeita correspondência das três séries de trocadilhos: *poner bellezas en mi entendimiento/y no mi entendimiento en las bellezas; poner riquezas en mi pensamiento/que no mi pensamimento en las riquezas; consumir vanidades de la vida/que consumir la vida en vanidades* ("pôr belezas no meu entendimento/e não meu entendimento nas belezas; pôr riquezas no meu pensamento/e não meu pensamento nas riquezas; consumir vaidades da vida/e não consumir a vida em vaidades"). O soneto 150 volta ao tema e "mostra sentir que a ofendem com os aplausos à sua habilidade". Esses dois sonetos são mais um testemunho de que não é uma fantasia dos liberais e jacobinos a história das dificuldades que experimentou e que, no final, se transformaram em desapiedada perseguição. Ela se queixa do destino (a quem mais podia se queixar senão à sorte?): *me diste entendimiento/porque fuese mi daño más crescido./Dísteme aplausos para más baldones...* ("deste-me entendimento/para que fosse meu dano maior/deste-me aplausos para mais insultos...") O soneto 149 expressa uma experiência que foi sem dúvida terrível e já comentei na Segunda Parte: a 'animosidade', ou seja, o ânimo heróico, que se requer para escolher um estado que deve durar toda a vida. Mais de uma vez deve ter-se arrependido de haver ingressado na vida religiosa. Existem dois sonetos para a rosa com motivo do *Carpe diem*: exercícios inteligentes. Os dois versos finais

do segundo (148), diretos e fortes, me impressionam: *que es fortuna morirte siendo hermosa/y no con el ultraje de ser vieja* ("que é fortuna morrer sendo bela/e não ver o ultraje de ser velha"). Há também dois sonetos (151 e 152) à Esperança, não a virtude teológica, mas a enganosa que, 'por conservar a vida', nos dá 'mais dilatada morte', 'decrépito verdor imaginado'. Destaco, no segundo soneto (152) os dois versos finais, de um realismo quase brutal, mas não inusitado nela, e que Rubén Darío teria adorado escrever:

> tengo en entrambas manos ambos ojos
> y solamente lo que toco veo.*

Sóror Juana é autora de quatro sonetos inspirados em episódios da história romana.[2] O gênero fora cultivado por quase todos os poetas de seu século; a obra de Arguijo, por exemplo, é composta quase exclusivamente por sonetos com assuntos tomados da história e da mitologia da Antiguidade pagã. A particularidade dos quatro sonetos de sóror Juana é que são dedicados a heroínas romanas: dois a Lucrécia, estuprada por Tarquino, um a Júlia, a mulher de Pompeu, e outro mais a Pórcia, a valente filha de Catão e mulher de Marco Bruto. As três mulheres são exemplos proverbiais de virtude e valentia; os sonetos que lhes dedica sóror Juana são mais um testemunho de seu feminismo decidido; um feminismo *avant la lettre* e, moralmente, não menos valente que as ações das três heroínas. Os sonetos são quatro cartões fúnebres, nobres mas frios. Outro soneto inspirado na fábula antiga ostenta um curioso título: "Refiere con ajuste, y envidia sin él, la tragedia de Píramo y Tisbe" ("Refere com ajuste, e inveja sem ele, a tragédia de Píramo e Tisbe").[3] É outro exercício retórico. A história bíblica também inspirou sonetos sentenciosos e exemplares. Lope escreveu alguns, difíceis de esquecer, como aquele em que, sobre a muralha da cidade, no

---

* Tenho entre ambas as mãos ambos os olhos/e só o que toco vejo (N. do T.).

2. Nos 153, 154, 155 e 156.

3. Nº 157.

acampamento de Holofernes, ainda em sombras, aparece Judith e "com a cabeça resplandece armada". Sóror Juana inspira-se no Novo Testamento e na sentença de Pilatos contra Cristo. Os primeiros versos do soneto são uma advertência a todos os juízes: *Firma Pilatos la que juzga ajena/sentencia, y es la suya*[4] ("Assina Pilatos a que julga alheia/sentença, e é a sua").

Os sonetos fúnebres lindam com a poesia moral. Entre eles se encontra seu primeiro poema conhecido: um soneto à morte de Felipe IV. A notícia chegou ao México em maio de 1666, de modo que ela o escreveu quando tinha dezoito anos. Mestria precoce, o soneto não é inferior aos outros que fez depois. Já mencionei e comentei os três ruidosos sonetos à morte do duque de Veragua (1673) e os outros três, menos esculturais, porém mais sentidos e transparentes, à memória de sua amiga Leonor Carreto, marquesa de Mancera (*Laura*), que morreu em 1674, a caminho de Veracruz, quando voltava à Espanha:

> y lamente el Amor sua amarga suerte,
> pues si antes, ambicioso de gozarte,
> deseó tener ojos para verte,
> ya le sirvieran sólo de llorarte.[5]*

O solene e o sentencioso são os vestidos de cerimônia: há outra sóror Juana, simples, fluente, sincera e irônica. Quase todos os seus romances epistolares, que são em torno de cinqüenta, contêm passagens engenhosas e às vezes engraçadas. No romance 11 ela pede ao arcebispo Payo Enríquez de Rivera a confirmação e lhe conta os percalços de uma doença que quase a matou. Isso lhe dá oportunidade para descrever o inferno "segundo o elegante Virgílio" e para burlar-se um pouco da foice: querendo ajustar às pressas as faltas cometidas devagar, *repasaba*

4. Nº 207.

5. O soneto a Felipe IV é o de número 185; os dedicados ao duque de Veragua: 190, 191 e 192; à marquesa de Mancera: 187, 188 e 189.

* e lamente o Amor sua amarga sorte,/pois se antes, ambicioso de gozar-te,/desejou ter olhos para ver-te,/já lhe serviram só para chorar-te (N. do T.).

aquellas cuentas/que tan sin cuenta he corrido ("repassava aquelas contas/que tão sem conta tive"). No romance 20, que celebra um aniversário da condessa de Paredes, ela enrola-se em seus elogios com o advérbio 'mas': *que suele moler un* más/*más que un mazo y un martillo* ("que costuma moer um *mas*/mais que um maço e um martelo"). O romance 21 é uma divertida enumeração dos arrevesados termos musicais na qual brilha uma soprano chamada dona Petronila. No 23 o mesmíssimo Apolo lhe pede que o recomende com a vice-rainha — tráfico de influências — e lhe consiga uma 'mordomia'; para convencê-la, o deus-sol lhe fala *razonando medios días/y pronunciando centellas* ("expondo meios dias/e pronunciando centelhas"). O catálogo dos jogos de palavras, trocadilhos e donaires é longo, pois quase não há romance no qual não figurem passagens irônicas ou jocosas. Mesmo aqueles em que trata temas na verdade mais sérios — como os de seu afeto por María Luisa ou sua resposta ao poeta peruano que lhe pedia que se tornasse homem — estão impregnados de burlas e gracejos. A outro poeta visitante — este vindo da Espanha — que a chamara de Fênix, ela responde com uma série de ditos originais; aceita que a chamem de Fênix, pois há quem se disfarça, sob a condição de que não a exibam "nos lugares da Itália e França, que são amigas de novidades", por duas moedas, como a Cabeça do Gigante. Um detalhe curioso, pois revela sua vida diária e seus pequenos mas chatos deveres mundanos: graças à sua conversão em Fênix *no he de moler chocolate,/ ni me ha de moler a mí/quien viniere a visitarme* ("não hei de moer chocolate/nem há de moer a mim/quem vier me visitar").

O talento abre novas perspectivas ao espírito, mas também o encerra em jaulas simétricas: procura a novidade e se degrada em repetição mecânica. O século XVII, que tanto quis surpreender, com freqüência nos chateia. Suas maravilhas são previsíveis enquanto o insólito é espontâneo. Sóror Juana não é uma exceção; seu talento muitas vezes nos parece um espetáculo vão e sem riscos, como as piruetas no trapézio do ginásio de esportes. A surpresa que causam as agudezas e as piadas se resolve invariavelmente num descenso da tensão poética: são mecanismos verbais a serviço da decepção e do bom senso. São alguma coisa

muito diferente da ironia, que é mais filosófica que poética, e do humor, na acepção moderna, que é o estalido da razão diante do impensado e do impensável. A história do poeta Basho e seu discípulo Kikaku — foram contemporâneos de sóror Juana — ilustra de um modo impecável a diferença entre poesia e engenho. Kikaku apresenta ao seu mestre este haicai: *La libélula/le quito las alas/¡un pimiento!* ("A libélula/tiro-lhe as asas/um pimentão!") Basho sorri, mexe a cabeça e escreve: *El pimiento/le pongo alas/¡una libélula!* ("O pimentão/ponho-lhe asas/uma libélula!") Isto é o que André Breton chamou de metáfora ascendente. O conceito e a agudeza nos surpreendem; a graça verdadeira nos transporta: tem asas. Mas nem tudo é engenho nesses romances; em alguns deles — os de amor e amizade amorosa — há paixão e em quase todos há passagens de autêntica poesia, quer dizer, graça. No romance 50 elogia o próprio romance e as palavras com que o faz têm a naturalidade e fluência que ela atribui a essa forma poética. Identidade entre a definição e o objeto definido:

> Pero el diablo del Romance
> tiene, en su oculto artificio,
> en cada copla una fuerza
> y en cada verso un hechizo.
> Tiene un agrado tirano,
> que, en lo blando del estilo,
> el que suena como ruego
> apremia como dominio...
> Tiene una altiva humildad,
> que con estruendo sumiso
> se rinde, para triunfar
> con las galas del rendido.*

* Mas o diabo do Romance/tem, em seu oculto artifício,/em cada copla uma força/e em cada verso um feitiço./Tem um agrado tirano/que, no suave do estilo,/o que soa como rogo/obriga como domínio.../Tem uma altiva humildade,/que com estrondo submisso/se rende para triunfar/com as galas do rendido (N. do T.).

O último poema de sóror Juana é um romance (51), encontrado em sua cela, diz Castorena y Ursúa, "em rascunho e sem revisão". Foi escrito "em reconhecimento às inimitáveis penas da Europa, que consagraram suas obras com seus elogios". O título alude aos doze poetas e aos sete teólogos que a elogiavam, às vezes de forma extravagante, no segundo tomo de suas *Obras* (Sevilha, 1692). O livro deve ter chegado ao México no final desse mesmo ano, de modo que o poema é dos últimos meses de 1692 ou dos primeiros de 1693. Portanto, é imediatamente anterior à sua chamada 'conversão'. Além de seu interesse biográfico, esse poema contém quatro versos que definem, sem defini-la realmente, a sedução que exercem sobre nós sua poesia e pessoa:

> ¿Qué mágicas infusiones
> de los indios herbolarios
> de mi patria, entre mis letras
> el hechizo derramaron?*

É hora de falar do poema que durante os séculos do grande desdém por sua obra, o XVIII e o XIX, a salvou do esquecimento total: as redondilhas nas quais censura os homens e defende as mulheres. Foi uma sátira que nunca se deixou de ler, sendo considerada uma das peças centrais de seu feminismo. Como tratarei esse tema quando me ocupar da *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, aqui me limito a indicar, de passagem, que a sátira contra os homens deve ser vista no quadro geral da literatura de seu século: foi uma resposta às incontáveis sátiras contra a mulher que circulavam em seu tempo, muitas escritas por poetas famosos. Sob esse ponto de vista, a sátira é, de novo, um exercício literário — sóror Juana quer destacar-se também nesse gênero. Isso não significa que a ela movesse unicamente o demônio da emulação literária e fosse indiferente ao próprio assunto de seu poema. Ao contrário: sem dúvida viveu — melhor dizendo, sofreu — com uma lucidez pouco comum sua condição de mu-

---

* Que mágicas infusões/dos índios ervanários/da minha pátria, entre minhas letras/o feitiço derramaram? (N. do T.)

lher. Também é indubitável que mais de uma vez se rebelou e se queixou: as redondilhas contra os homens são outro testemunho de seu feminismo. Confesso, contudo, que não sei se essa palavra é aplicável ao seu caso: era possível ser feminista no século XVII? Seja como for, seu feminismo, para chamá-lo assim, não se parece com o moderno nem tem a tonalidade ideológica deste, embora tenha nascido das mesmas raízes: a condição de inferioridade da mulher. A sátira de sóror Juana foi uma resposta espontânea e isolada a uma situação histórica. Nisso, como em tantas outras coisas, sua atitude foi única.

O mérito poético dessa peça é duvidoso. É compreensível que um crítico da geração anterior, que viveu entre dois extremos — o radicalismo da 'poesia pura' e o absolutismo poético surrealista —, ache que os versos de *Hombres necios que acusáis/a la mujer sin razón...* ("Homens teimosos que acusais/a mulher sem razão") são "prosaicos e pré-Clara Campoamor, o pior de sua obra".[6] Hoje estamos de volta dessas condenações sem remissão, embora eu continue acreditando que a confusão entre poesia e prosa é funesta. A prosa é palavra escrita, a poesia, fala rítmica. A expressão mais perfeita da prosa é o discurso e por isso a poesia militante e ideológica de nossos dias tem sido e é discursiva. Ou seja, é literatura escrita e nunca popular, embora seja, com freqüência, populista. A poesia não se nutre da prosa escrita e sim dos ritmos da fala diária ou, como dizia Eliot, da 'música da conversação'. Mas o poema de sóror Juana não é, felizmente, literatura escrita: é falada — e falada em octossílabos e numa forma viva e presente desde o século XV: a redondilha. O tema é tão antigo como a forma em que se desenvolve: *¿Quién tiene la culpa, la que peca por la paga,/o el que paga por pecar?* ("Quem tem culpa, a que peca pela paga/ou o que paga por pecar?") A defesa que faz sóror Juana de seu sexo não é ideológica — baseia-se na moral da época e no sentido comum. Toca em um ponto popular: as relações eróticas fora do matrimônio são pecaminosas, mas por que os homens se empenham em conde-

6. Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, tomo II. Barcelona, 1968 (oitava edição).

nar as mulheres? Quem as seduz, quem as força? Não se realiza o ato, quase sempre, por iniciativa masculina? É uma hipocrisia acusar nosso cúmplice do delito que ambos cometemos.

As razões de sóror Juana, muito afastadas do feminismo contemporâneo, não eram novas. Méndez Plancarte encontrou antecedentes em dois autores do nosso teatro primitivo, Juan del Encina e Torres Naharro; também os encontrou em Alarcón. No *Romancero general* há, também, um remoto precedente.[7] José María de Cossío, a quem devemos mais de uma perspicaz observação sobre a poesia de sóror Juana, observa que as redondilhas contra os homens são um exemplo de seu conceitualismo inato.[8] Essa propensão intelectual, que a aproxima mais de Calderón do que de Góngora, diz Cossío, a fez também receber outra herança: "O conceitualismo dos *Cancioneros*, a corrente castelhanista defendida pelos inimigos do estilo italiano e que nunca deixou nossa poesia". Cossío lembra que um capítulo inteiro de *Agudeza y arte de ingenio* (o Discurso XXIV) vem embelezado com exemplos de Lope de Sosa, Escrivá, Garci Sánchez de Badajoz, Diego de San Pedro e outros antigos poetas espanhóis. A polêmica sobre as virtudes e os defeitos das mulheres foi o tema favorito dos *Cancioneros,* mas, acrescenta o crítico espanhol, a fonte direta de sóror Juana foi a *Canción de Florisa* da *Diana* de Gil Polo. Nesse poema Gil Polo abandona seus modelos italianos e volta ao molde castelhano:

> Siempre tan necios andáis
> que con desigual nivel
> a una culpáis por cruel
> y a otra por fácil culpáis.*

7. Clementina Díaz y de Ovando, "Acerca de las redondillas de sor Juana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* IV, México, 1945.
8. José María de Cossío, "Observaciones sobre la obra de sor Juana Inés de la Cruz", *Boletín de la Real Academia Española,* Madri, 1952.

* Sempre tão teimosos andais/que com desigual nível/a uma culpais por cruel/e a outra por fácil culpais (N. do T.).

Cossío conclui: "Sóror Juana tem mais destreza dialética e é mais sóbria que Gil Polo, mas suas redondilhas têm indubitavelmente essa origem e respondem à tradição conceitualista de poeta arcaizante, que nunca se extinguiu entre nós". Contudo, a grande e verdadeira novidade é que tenha sido uma mulher, e não um homem, o autor dessas redondilhas satíricas. Nesse sentido, o poema foi uma ruptura histórica e um começo — pela primeira vez na história da nossa literatura uma mulher fala em causa própria, defende seu sexo e, com graça e inteligência, usando as mesmas armas de seus detratores, acusa os homens pelos vícios que eles atribuem às mulheres. Nesse aspecto sóror Juana se adianta ao seu tempo — não há nada parecido, no século XVII, na literatura feminina da França, Itália e Inglaterra. Por isso é mais notável ainda que essa sátira tenha sido escrita na Nova Espanha, uma sociedade fechada, periférica e sob a dupla dominação de dois poderes zelosos: a Igreja católica e a monarquia espanhola.

O caráter da cultura nesse século era marcadamente masculino. Na Espanha nem as mulheres da aristocracia gozavam dos privilégios das grandes damas da França. Os poetas rendiam culto à dama ideal, mas eram insensíveis à verdadeira situação das mulheres. A literatura espanhola do século XVII não é rica em figuras femininas; é verdade que existem as mulheres de Cervantes e também as de Lope de Vega, criaturas adoráveis às vezes, outras, terríveis. Mas são casos isolados. Quevedo foi um extremo, não uma exceção — o exaltado platonista que escreveu o soneto *Amor constante más allá de la muerte* foi também o raivoso misógino que disse: *Mujer que dura un mes se vuelve plaga* ("Mulher que dura um mês se torna praga"). É surpreendente que numa sociedade assim, na qual confluíam a herança árabe e a romano-cristã, sóror Juana tivesse podido publicar sua sátira; mais surpreendente é que tenha sido lida com simpatia. Mas sua resposta foi uma explosão isolada e que não teve conseqüências até o século XX.

Sóror Juana é autora de vários epigramas. São cruéis e são o reverso de sua sátira contra os homens: não censuram costumes nem opiniões, só pessoas. Já mencionei aquele epigrama no qual

responde a alguém que aludiu à sua condição de bastarda: se ela não é de pai honrado, *más piadosa fue tu madre,/que hizo que a muchos sucedas...* ("mais piedosa foi tua mãe, que fez que a muitos sucedas...") Esse epigrama prova que no México era de domínio público sua origem; a versão que retrata seu pai como um fidalgo basco sem fortuna foi uma mentira piedosa que teve mais curso na Velha Espanha do que na Nova. Outro epigrama tem como alvo uma feia presunçosa, a quem diz com atrevimento: por teu rosto não te darão o prêmio de beleza, mas com ele ganharás o da virgindade. Estranha ofensa nos lábios de uma freira. Os outros epigramas também são ferinos: contra um aristocrata bêbado e contra dois militares. Esses poemas, que nos revelam uma sóror Juana sem papas na língua, foram publicados no segundo tomo de suas *Obras* (1692), composto com os manuscritos que ela própria enviou do México a Sevilha. Não se trata, assim, de peças que circulavam *sous le manteau*. A mesma coisa acontece com a série de sonetos burlescos que foram publicados no primeiro volume de suas poesias (1690). Todas as peças apareceram com sua aprovação e por sua iniciativa. Provavelmente ela as considerava, dentro de seu programa vital de emulação literária, mostras de sua capacidade para acometer todos os gêneros então em voga, incluindo os mais arriscados.

Os sonetos, diz o título, foram escritos durante um *doméstico solaz*, uma reunião mundana. Sóror Juana usou consoantes forçadas, propostas sem dúvida pelos presentes nesse íntimo festejo. Méndez Plancarte imagina que essas peças, "por seu sal picaresco, demasiado grosseiro e inferior ao seu decoro", devem remontar à época em que era dama de la Mancera, entre 1665 e 1667. A suposição carece de fundamento e também de verossimilhança: menos compatível com seu decoro seria que esses sonetos tivessem sido compostos por uma jovenzinha de dezessete ou dezoito anos, confiada a uma vice-rainha. É mais provável que tenham sido escritos quando já era uma mulher feita, durante uma daquelas tertúlias do locutório de San Jerónimo, para as que 'moía chocolate' e nas quais, segundo conta Castorena y Ursúa, se resolviam quebra-cabeças, se improvisavam e se compunham versos. Os sonetos são burlescos, mas não só no sentido

espanhol, de festivos e engraçados, como também no sentido inglês de *burlesque*, que inclui, além do grotesco, o licencioso. É revelador que tenham sido escritos num convento e tenham sido publicados como obra de uma freira. É outro exemplo da conjunção dos opostos que amou sua época. Os sonetos não carecem de certo humor canalha, são menos desgarrados e tétricos que o de Quevedo, mas com uma desenvoltura nada eclesiástica e como para serem recitados numa taverna:

> Aunque eres, Teresilla, tan *muchacha*,
> le das quehacer al pobre de *Camacho*,
> porque dará tu disimulo un *chacho*
> a aquel que se pintare más sin *tacha*.
> De los empleos que tu amor *despacha*
> anda el triste cargado como un *macho*,
> y tiene tan crecido ya el *penacho*
> que ya no puede entrar si no se *agacha*.
> Estás a hacerle burlas ya tan *ducha*,
> y a salir de ellas bien estás tan *hecha*,
> que de lo que tu vientre *desembucha*
> sabes darle a entender, cuando *sospecha*,
> que has hecho, por hacer su hacienda *mucha*,
> de ajena siembra, suya la *cosecha*.*

Entre os 'retratos' aos quais me referi em outra parte, destaco o de Lisarda (214). Escrito em pareados — sucessão de parelhas de versos aconsoantados, como o *heroic couplet* inglês — o poema "pinta em jocoso nume, igual ao tão célebre de Jacinto Polo, uma beleza". Esse tipo de composição, na qual se combi-

---

* Embora sejas, Teresinha, tão menina,/dás o que fazer ao coitado do Camacho,/ porque dará tua dissimulação um filhote/àquele que se mostrar mais limpo./ Dos empregos que teu amor despacha/anda o triste carregado como um macho,/e tem tão crescido já o penacho/que já não pode entrar se não se agacha./ Estás a fazer burlas já tão segura,/e delas sair bem tens tanta certeza/que o que do teu ventre desembucha/sabes dar-lhe a entender, quando suspeita/que fizeste, por fazer sua fazenda muita,/de alheio cultivo, sua a colheita (N. do T.).

navam livremente versos de onze e sete sílabas, foi usado sobretudo no teatro, outro indício de que sóror Juana foi uma grande leitora de comédias. Na *Inundación castálida* se chama essa composição de *ovillejos*; o *Diccionario de autoridades* inclui esta acepção que hoje está fora de uso; o da Academia chama de *ovillejos* uma composição diferente, em octossílabos e pé-quebrado, rimados por pares. É indiscutível a semelhança desse poema com um de Polo de Medina (*Retrata un galán a una mulata, su dama*), mas é preciso dizer que esse tipo de poema era popular na época; sóror Juana acompanha, mais que um modelo isolado, uma corrente.[9] Lisarda, a retratada, era uma jovenzinha como Belilla; segundo nos informam os versos finais: *Veinte años de cumplir en mayo acaba./Juana Inés de la Cruz la retrataba* ("Vinte anos de fazer em maio acaba./Juana Inés de la Cruz a retratava"). O poema burla dos termos com os quais os gongoristas e culteranistas descreviam suas damas. Essa sátira do estilo culteranista fazia-se dentro do estilo culteranista: era uma de suas modalidades, como as paródias mitológicas, e com freqüência era obra dos próprios poetas culteranistas. Não indicava uma opinião estética, mas que era um jogo literário. O poema é rico em imagens vívidas e engraçadas; também é cansativo, pois não é possível, ao menos para o gosto moderno, ser engraçado durante quatrocentos versos à custa de rebuscamentos de literatos maneiristas. Embora a afetação do estilo despretensioso não seja menos chata que a do estilo empolado, temo ser injusto: há graça em alguns trechos, há fantasia (*la cintura de Lisarda es tan delgada,/que en una línea queda ya pintada* — "a cintura de Lisarda é tão fina,/ que numa linha fica já pintada"), há mexicanismos ternos (*y me alivio un poquito* — "melhorei um pouquinho"), há momentos

9. São muitos os exemplos, na poesia do século XVII, de poemas jocosos precisamente em versos pareados. Por exemplo, em Quevedo, estas canções: *A una dama hermosa, rota y remendada; A una mujer flaca; A una mujer pequeña*; *A Marica* ("A uma dama formosa, rota e remendada; A uma mulher magra; A uma mulher pequena; A Marica"). Méndez Plancarte censura Henríquez Ureña por ter chamado de silva um poema de sóror Juana em pareados; contudo, Lope de Vega chama *Silva primera* o primeiro canto de *La gatomaquia*, composto quase inteiramente por pareados.

em que o bom senso se torna boa poesia, como este fragmento sobre a mão direita:

> Es pues, blanca y hermosa con exceso,
> porque es de carne y hueso...
> y la estima, bizarra,
> más que no porque luce, porque agarra.*

Existe, enfim, supremo elogio de uma mulher a outra, um louvor ao vestido de Lisarda e a seu porte:

> Un adorno garboso y no afectado,
> que parece descuido y es cuidado;
> un aire con que arrastra la tal niña
> con aseado desprecio la basquiña,
> en que se van pegando
> las almas entre el polvo que va hollando.**

Já mencionei várias vezes o 'retrato' de Belilla, canção ligeira como uma nuvenzinha e esbelta como só pode ser uma jovem de quinze anos. Cada estrofe é um movimento de graça e a última é uma surpreendente pirueta:

> Éste, de Belilla
> no es retrato, no;
> ni bosquejo, sino
> no más de un borrón.***

Na poesia mexicana e com o mesmo tema — o traço de uma figura de adolescente na luz, como uma árvore ainda tenra

---

* É, pois, branca e formosa com excesso,/porque é de carne e osso.../e a estima, bizarra,/mas não porque brilha, porque agarra (N. do T.).

** Um adorno garboso e não afetado,/que parece descuido e é cuidado;/um ar com que arrasta a tal menina/com asseado desprezo a vasquinha,/em que vão unindo/as almas entre o pó que vai levantando (N. do T.).

*** Este, de Belilla,/não é retrato, não;/nem esboço, mas/não mais que um borrão (N. do T.).

— só encontro umas linhas que podem ser comparadas às de sóror Juana. São de Amado Nervo:

> Tan rubia es la niña que
> cuando hay sol no se la ve.*

O poema de Belilla e seu contraponto — a sátira contra Gila,[10] que já mencionei — levam-me às seis canções (64-69) para acompanhar algumas danças e toadas regionais, numa festa para homenagear os condes de Paredes no San Jerónimo. (É curioso que no pátio dos conventos houvesse danças mundanas.) São versos cortesãos, entorpecidos e formais, mas a terceira canção da série — letra de uma dança chamada espanholeta — está composta por uma combinação pouco usual: quartetos assonantados como nos romances de 10-12-10-12 sílabas, com irregularidades ocasionais. Méndez Plancarte diz que é uma estrofe que vem das coplas de Marizápalos de Jerónimo de Camargo, muito populares no século XVII:

> Marizápalos bajó una tarde
> al fresco sotillo de Vaciamadrid,
> porque entonces, pisándole ella,
> no hubiese más Flandes que ver su país...[11]**

Melhores que essas canções são as *Tres letras para cantar (Três letras para cantar)* (8, 9 e 10): três finos, transparentes jorros verbais. Na primeira uma jovem canta e, ao ouvir sua voz, que resolve em harmonia a discórdia dos elementos e põe em movimento os astros:

---

* Tão loira é a menina que/quando há sol não se a vê (N. do T.).

10. Poemas 71 e 72, respectivamente.

11. Méndez Plancarte pensava que Camargo recolhera essas coplas anônimas, mas Alatorre esclarece que são desse poeta (*Avatares barrocos del romance*, México, 1977).

** Marizápalos desceu uma tarde/ao fresco terraço de Vaciamadrid,/porque então, pisando ela,/não haveria mais Flandes que ver seu país (N. do T.).

El mar la admira sirena,
y con sus marinas ninfas
le da en lenguas de las aguas
alabanzas cristalinas.*

Essas canções são o ponto de união entre a lírica pessoal de sóror Juana e a coletiva: os vilancicos que, nas festas litúrgicas, se cantavam na catedral do México e em outros grandes templos da Nova Espanha.

* O mar a admira sereia,/e com suas marinhas ninfas/lhe dá em línguas das águas/louvores cristalinos (N. do T.).

3. ARCA DE MÚSICA

As formas poéticas se parecem com as plantas: umas são oriundas do solo em que crescem, outras são o resultado de enxertos e transplantes. O soneto e a *terza rima* são espanhóis por naturalização; o romance e o vilancico, por nascimento. Este último, segundo Navarro Tomás, vem das cantigas de estribilho galego-portuguesas, derivadas por sua vez da estrofe moçárabe. Desde o período medieval até o contemporâneo, a fortuna poética do vilancico tem sido extraordinária, com a única e curta exceção destes últimos anos.

Devido ao escasso interesse que os poetas jovens têm mostrado pelas formas tradicionais e pela prosódia e métrica — infeliz seqüela da poética vanguardista —, hoje pouco se escrevem romances, vilancicos ou cosantas. Isso é grave: a poesia, arte verbal, é palavra rítmica que se *diz* e se *ouve*. Um poeta surdo é um corredor manco. Por outro lado, Lorca, Gorostiza, Alberti, Gerardo Diego, Molinari e outros poetas dessa geração, na Espanha e na América, cultivaram com brilho as formas tradicionais. Esses poetas nos ensinaram que a novidade não está em duelo com a tradição. Poderíamos até mesmo acrescentar que a verdadeira originalidade é, sempre, uma volta ao princípio — a arte é um contínuo recomeço.

No século XV o vilancico se desprende das cantigas de estribilho e adquire forma própria. Apesar das mudanças que essa forma própria experimentou durante todos esses séculos, conseguiu preservar-se até os dias de hoje. O modelo básico é o seguinte: um poeminha em versos curtos, quase sempre de oito a seis sílabas, composto de um estribilho de dois a quatro versos que dá o tema, a variação ou mudança — em geral é uma redondilha — e uma volta que repete todo ou em parte o estri-

bilho. Durante o período inicial a palavra vilancico designava não uma forma poética determinada, mas, vagamente, as canções cantadas em estilo próprio por rústicos e aldeões. Os temas eram eróticos e devotos. No século XVI, e já com esse nome, "o vilancico se transformou na forma mais abundante da canção lírica".[1] Os temas continuaram sendo os do amor profano ou, como nos de Santa Teresa, os do elemento divino. Os vilancicos apareceram também, intercalados, nas obras de teatro e novelas pastoris. O século XVII é o auge dessa forma e alguns dos vilancicos de Lope, Góngora e Valdivielso figuram entre os poemas líricos mais puros da língua espanhola. Outros não menos belos — maravilha ainda maior — são anônimos. À excelência poética corresponde a complexidade formal; a mudança prolonga-se em várias coplas assonantadas e o estribilho admite versos de distintas medidas e em combinações pouco usadas:

Naranjitas me tira la niña
en Valencia por Navidad,
pues a fe que si se las tiro
que se le han de volver azahar.*

Complexidade e simplicidade, extremo refinamento e espontaneidade não menos extrema: o encanto do vilancico talvez resida nessa mistura de qualidades contrárias. Há um incessante vaivém, sobretudo no período barroco, entre o erótico-profano e o religioso, o popular e o culto: uma tourada se transforma numa alegoria teológica, a Virgem pisa com garbo de jovem madrilenha na cabeça da serpente e São Pedro percorre as vielas de Roma com ar de espadachim. Durante a segunda metade do século XVII não aparecem, na Espanha, figuras comparáveis a Góngora, Lope ou sequer Valdivielso. Com erudição e entusiasmo Méndez Plancarte menciona dois poetas aos quais atribui méritos: José Pérez de Montoro e Manuel de Léon Marchante.

---

1. Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Nova York, 1956.

* Laranjinhas me lança a menina/em Valência no Natal,/pois crente que eu as jogando/virarão flor de laranjeira (N. do T.).

O melhor deles, pelos exemplos que nos dá, vem de seus predecessores: ambos prolongam e transformam em fórmulas os achados da geração anterior. Por outro lado, na Nova Espanha, nesses mesmos anos, o vilancico alcança um segundo mas não menos brilhante auge na obra de sóror Juana. A sua não foi uma mera prolongação, mas uma criação viva.

O vilancico chegou cedo às terras mexicanas, com as outras formas poéticas, do romance e da canção ao soneto e à oitava. O estudo liminar de Méndez Plancarte que abre o segundo tomo das *Obras completas* traça uma breve mas completa história do gênero na Nova Espanha, embora só se ocupe da vertente religiosa. Tampouco em seus *Poetas novohispanos (1521-1721)* nem em outras histórias e antologias da poesia mexicana encontrei dados sobre o vilancico profano. Seria muito estranho que só se tivessem escrito vilancicos devotos; por exemplo, um belo fragmento de um poema de Agustín de Salazar y Torres que figura em *Poetas novohispanos* é formalmente — estribilho, mudança e volta — um vilancico barroco.[2] Mas é natural essa omissão: mais e mais, até nossos dias, a palavra tem sido usada predominantemente para designar a modalidade devota.

Desde 1533, em Tlatelolco, os franciscanos representaram, em espanhol e nas línguas indígenas, autos, colóquios e outras obras teatrais de teor religioso. O primeiro vilancico de que se tem notícia é um, cantado num auto sobre a queda de Adão e Eva, representado em Tlaxcala em 1538:

> ¿ Para qué comió
> la primer casada,
> para qué comió
> la fruta vedada?[3]*

---

2. O fragmento (*Un tríptico de auroras*, I) aparece na página 126 do segundo volume de *Poetas novohispanos* (México, 1943).
3. *Cf.* Othón Arróniz, *Teatro de evangelización en Nueva España* (México, 1979), e José Rojas Garcidueñas, *El teatro en Nueva España en el siglo XVI* (México, 1973).

* Para que comeu/a primeira casada,/para que comeu/a fruta proibida? (N. do T.)

Na segunda metade do século XVI aparece um poeta autêntico, Hernán González de Eslava; o melhor de sua obra são seus vilancicos e canções divinas. Desde então o vilancico foi cultivado por quase todos os poetas novo-hispânicos. São muitos os anônimos, geralmente encantadores. Na época de sóror Juana, entre os autores que Méndez Plancarte inclui em sua antologia, aparece o bacharel Francisco de Azevedo, o mesmo que, por "ser fiscal da métrica justa", cedeu a sóror Juana o primeiro prêmio no certame do *Triunfo parténico*. Melhores que seus versos — "nada eminentes", confessa Méndez Plancarte — são os do capitão Alonso Ramírez de Vargas. Autor de vários centões com versos de Góngora; foi sobretudo um epígono do poeta cordobês, embora também tenha seguido Calderón, Quevedo e, no aspecto festivo, o brilhante e infeliz Anastasio Pantaleón de Ribera, morto aos 29 anos, de sífilis. Ramírez de Vargas tinha boa dicção e melhor ouvido, como se vê neste estribilho no qual as sinestesias flutuam, por assim dizer, numa onda rítmica feita da infreqüente combinação de vários metros de sete, nove e seis sílabas, terminados por um hendecassílabo de gaita galega:

Al aire, al aire, al aire
despidan aromas las flores,
desciendan del cielo las aves,
y en voces de olores,
en ecos fragantes,
el clarín del Olimpo
rasgue zafiros y rompa celajes...*

Outro poeta contemporâneo que merece ser mencionado é o presbítero Gabriel de Santillana, muito celebrado por 'sua vivacidade e graça'. Este Santillana, num vilancico pelo nascimento da Virgem, usou um metro idêntico ao do romance decas-

* Ao ar, ao ar, ao ar/soltem aromas as flores,/desçam do céu as aves,/e em vozes de cheiros,/em ecos flagrantes,/o clarim do Olimpo/quebre safiras e rompa celagens... (N. do T.)

sílabo com inicial esdrúxula em que sóror Juana pinta a 'proporção formosa' da condessa de Paredes:

> Cánticos a la más bella Infanta,
> célebres con acordes acentos,
> términos de la gracia divina,
> ámbares los exhala su cielo...*

É difícil saber se Santillana imitou sóror Juana ou se foi por ela imitado: os vilancicos ao Nascimento da Virgem foram cantados na Catedral do México em 1688 e o poema para a condessa de Paredes é desse mesmo ano ou, no máximo, de princípios de 1689. Mas o que conta não é tanto a precedência como o que cada poeta fez com esse metro: Santillana perpetrou alguns versos medíocres que repetem os temas da época e sóror Juana escreveu uma obra-prima. Como, por outro lado, Santillana não é o único precedente, não tenho outro remédio senão me desviar um pouco do assunto para esclarecer esse ponto.

O poema para a condessa de Paredes (61) não é o único romance decassílabo com inicial esdrúxula escrito por sóror Juana: existem mais dois. Um (62), na verdade insignificante, celebrando o aniversário de um cavalheiro: *Vísperas son felices del día/célebre, que a tus años acuerda...* ("Vésperas são felizes do dia/célebre, que a teus anos lembra...") É desconhecida a data dessa composição, mas é quase certo ser posterior a 1688: aparece pela primeira vez no segundo tomo das *Obras* (1692). O outro, muito breve e também nada notável, figura na loa aos anos da rainha Mariana da Áustria (380): *cláusulas entonar armoniosas...* Menéndez Pelayo, Henríquez Ureña e outros acreditavam que o metro fora inventado por sóror Juana (*inventam-se* os metros?) Méndez Plancarte desfez essa atribuição, indicando vários antecedentes: alguns estribilhos de Lope (*¡Trébole, ay Jesús, cómo huele!* — "Trevo, ai Jesus, como cheira!"), Góngora (*Támaras que son miel y oro,/támaras que son oro y miel* — "Tâmaras que são

---

* Cânticos à mais bela Infanta,/célebres com acordes acentos,/termos da graça divina,/âmbares os exala seu céu... (N. do T.)

mel e ouro,/tâmaras que são ouro e mel") e León Marchante (*Ténganse, que Dios nace en el hielo!* — "Cuidado, que Deus nasce no gelo"). Em todos esses casos trata-se de dois ou quatro versos que são fragmentos de composições maiores. Alatorre cita quatro versos de um romance que figura numa recompilação de poemas num certame celebrado numa escola jesuítica de Valência, em 1687. Todo o poema estava escrito nesse metro? Seja como for, não se acredita que sóror Juana tenha conhecido esse volume. Méndez Plancarte indica outro precedente que ela sem dúvida conheceu, pois foi amiga de seu autor e lhe dedicou um soneto: o bacharel Diego de Ribera. É um vilancico a São Pedro, cantado na catedral do México em 1673:

> Óiganos explicar los alientos
> del político Pedro, y sus prendas:
> máximo por las llaves que guarda,
> bélico por los hechos que intenta...*

Além da imperfeição do segundo verso, o metro é o mesmo. Méndez Plancarte cita outro quarteto, mas adverte que Ribera "mistura irregularmente esse decassílabo com outros metros". A mesma coisa acontece com Santillana: seus decassílabos — menos ruins que os de Ribera — são parte de um vilancico em outros metros. Por tudo isso poderíamos dizer que a primeira pessoa que usou esse metro numa composição inteira de sessenta e oito versos, sem misturá-lo nem mudá-lo por outro, foi sóror Juana. Mas isso também não é certo. Em suas perspicazes "Observaciones sobre la vida y la obra de sor Juana Inés de la Cruz,"[4] José María de Cossío afirma que no primeiro volume das *Obras* (1681) de Agustín de Salazar y Torres figura um romance cujos metros e tema (*Retrato de una dama*) são os mesmos que os do poema de sóror Juana:

---

* Ouça-nos explicar os alentos/do político Pedro, e suas prendas:/maior pelas chaves que guarda,/bélico pelos feitos que tenta... (N. do T.)

4. *Boletín de la Real Academia Española*, Madri, 1952.

Diáfano de tu rostro el espacio
fértiles dos abriles ostenta:
cándidos jazmines se vencen,
púrpura a las rosas enseñan...*

A semelhança é evidente e com razão Cossío fala de 'calcar' e de 'imitação deliberada'. Mas acrescenta que o talento de sóror Juana era superior e que "o esboço de Salazar fica bem longe". Tola discussão sobre precedências: esse tipo de metro, depois de sóror Juana e talvez pela índole da língua espanhola que prefere as palavras com acento na penúltima sílaba, não tem tido descendência nobre.

A verdade é que nenhum dos poetas que escreviam naquele tempo podia ser comparado com sóror Juana. Nem pares nem rivais: coro. Mas um coro de vozes bem-entoadas e gargantas mais bem-educadas — aqueles poetas eram os herdeiros de um século e meio de grande poesia, de Garcilaso a Calderón. Hábeis versificadores, donos de um vocabulário e de um repertório de imagens, figuras, metáforas e alusões mitológicas de grande riqueza, não lhes era difícil, embora fossem talentos médios, alcançar um nível poético ao qual nunca tinham chegado nem os neoclássicos nem os românticos. Na verdade, até o modernismo não se escreveu no México e em todo o âmbito hispânico com tanto decoro e elegância. Nesse sentido, já que não no filosófico nem no científico, foi benéfica e estimulante a atmosfera literária que rodeou sóror Juana.

Para os poetas novo-hispânicos dessa geração ainda estava viva a revolução estética de Góngora, uma revolução que compreendia também seus inimigos e rivais: Lope e Quevedo. Essa é a outra das notáveis diferenças entre a Espanha e a América. Espinosa Medrano, *el Lunarejo*, dissera em Lima: "Tarde chegamos nós, *criollos*..." Mas esse atraso era, ao mesmo tempo, um signo de vitalidade: eram mais jovens. Daí que, como observou Alatorre, esse período tenha sido, no México, de grande experi-

---

* Diáfano de teu rosto o espaço/férteis dois abris ostenta:/cândidos jasmins se vencem,/púrpura às rosas mostram... (N. do T.)

mentação, especialmente no campo da métrica. Também nisso sóror Juana saiu na frente de seus contemporâneos bem como de quase todos os poetas do século XVII. Ao fazer um resumo das experiências métricas e das mudanças do verso espanhol durante o Século de Ouro, Navarro Tomás faz uma lista dos grandes inovadores. Significativamente omite Quevedo e Calderón e reduz essa lista a quatro nomes: Cervantes (mais como humorista do verso), Góngora, Lope e sóror Juana Inés de la Cruz. Em relação aos achados métricos e o talento verbal da Religiosa, penso sobretudo em Rubén Darío e em Lugones.

Até o primeiro terço do século XVII a denominação 'vilancico' serviu para designar, como agora, os cânticos de Natal dos pastores de Belém. Essa foi a modalidade na qual sobressaíram Góngora e Lope de Vega. Mas até 1630, diz Méndez Plancarte, começou-se a chamar vilancicos as composições cantadas nas matinas das festas religiosas, "deixando aos outros o genérico nome de simples *letras*".[5] As matinas dividem-se em três noturnos, cada um de três salmos. Os vilancicos adotaram a mesma divisão: três noturnos compostos de três letras, embora muitas vezes a última letra fosse substituída pelo *Te Deum*. Assim, cada um deles era um jogo ou série de oito ou nove letras. No México o costume de cantar nas matinas das festas litúrgicas vilancicos compostos de três noturnos remonta à segunda metade do século XVII. As catedrais da Cidade do México, Puebla, Oaxaca, Valladolid (Morelia) e outras, bem como os templos maiores, celebravam as grandes festividades anuais com esses cânticos. A freqüência desses atos, sua pompa e o número de fiéis presentes exigiam uma organização cuidadosa e permanente. Os vilancicos eram um espetáculo e os espetáculos, além de autores, atores e público, requerem diretores de cena, administradores e gerentes: uma burocracia.

O aspecto institucional dos vilancicos não tem sido estudado pelos historiadores da Nova Espanha. É uma pena, pois essas cerimônias tinham uma função religiosa, mas também so-

5. Alfonso Méndez Plancarte, *Estudio liminar*, segundo volume das *Obras completas* (*Villancicos y letras sacras*), México, 1952.

cial e, no sentido estrito da palavra, política. As festas religiosas, patrióticas ou revolucionárias são cerimônias durante as quais o grupo social, por meio de um símbolo ou uma imagem, reúne-se consigo próprio. Reunião dos elementos que o compõem em um todo que também é único; quero dizer, uma totalidade encarnada numa unidade. Mas também reunião da sociedade com seu passado — com seus mortos, heróis, santos, fundadores — e seu futuro: o amanhã histórico e o tempo sem medida do divino. Na Nova Espanha, sociedade profundamente heterogênea tanto pelas diferenças de classe como pela diversidade de passados, crenças e raças — espanhóis, *criollos*, índios, mestiços, negros — as festas religiosas eram cerimônias de celebração e participação. Celebração dos princípios que se supunha haviam dado o ser à sociedade e das figuras em que encarnavam esses princípios; participação de cada grupo e elemento numa totalidade que englobava todas as diferenças e anulava todas as hierarquias. Também, celebração do Outro, o divino, e participação em outra realidade, a ultraterrestre. Na escuridão do templo, tornada já luz indecisa por causa dos círios chamejantes e da madrugada que rompia no Oriente, uma multidão comungava com uma realidade ao mesmo tempo maravilhosa e cotidiana — anjos guerreiros, virgens dançantes, santos teólogos, índios e negros, bascos e mouros, diabos e doutores da lei. Pedantismo, cançonetas e vôo vertical.

A existência de uma administração permanente encarregada de organizar essas cerimônias exigia contar com fundos suficientes para sustentá-la e pagar todas as pessoas que realizavam alguma tarefa na festa — os poetas, os músicos, os cantores, os impressores dos textos (os folhetos eram ilustrados com vinhetas e outras gravuras), os encarregados dos arranjos florais dos altares e da iluminação, os que penduravam os tapetes e içavam os estandartes, os porteiros, os acomodadores etc. É uma pesquisa a ser feita. Ainda não sabemos quanto se pagava aos poetas e músicos ou se alguns entre eles trabalhavam como funcionários permanentes nos templos e catedrais. Mas uma coisa sabemos. No número 34 da *Gazeta de México*, correspondente a setembro de 1730, aparece uma curiosa informação sobre os recursos doados

às matinas da Catedral do México. A *Gazeta* dá uma lista dos ricos doadores, menciona as somas com que haviam dotado suas contribuições e nomeia as festividades a que estavam consagradas tais quantias: matinas do Nascimento de Nossa Senhora, dotados com seis mil pesos e trezentos por don García de Legaspi y Velasco; matinas da Concepção de Nossa Senhora, dotados com cinco mil e duzentos e cinqüenta pesos por nosso conhecido don Juan de Chavarría, o mesmo que presenteou sóror Juana, no dia de sua profissão de fé, com uma quantia em ouro; os de Nossa Senhora de Guadalupe, dotados com oito mil e quatrocentos pesos, por don Bartolomé de Quesada; e assim sucessivamente até completar todas as festas da liturgia que se celebravam na catedral. A *Gazeta* menciona outras doações — duas eram de Chavarría —, cada uma feita com quatro a oito mil pesos, salvo uma de vinte mil e outra de doze. Também se doavam pequenas fazendas e casas que produziam juros como as somas em dinheiro vivo.

As fundações do século XVII não são muito diferentes das modernas. Sem esses recursos teria sido impossível a continuidade dos vilancicos: eles foram cantados nas igrejas mexicanas desde 1650 até o segundo terço do século XVIII. Os poemas e as toadas eram, sim, a expressão do fervor de poetas e músicos, mas, igualmente, o resultado de um patronato econômico generoso. Entre 1676 e 1691, sóror Juana escreveu doze jogos completos de vilancicos, cada um composto de oito, nove ou mais letras. Compôs também trinta e duas letras para a dedicação do templo das freiras do San Bernardo, três para a festa de Nossa Senhora, quatro para a da Encarnação, dois para o Nascimento e quatro para a profissão de fé de uma religiosa. A tudo isso devemos acrescentar outros dez jogos de vilancicos atribuíveis e que com toda a segurança são dela. No total, escreveu duzentos e trinta e dois poemas. A esse número realmente impressionante é preciso acrescentar ainda a freqüência: quase não houve um ano, desde 1676, em que não escrevesse um jogo de vilancicos e às vezes dois e até três. Por fim, a extensão: ela não se limitava a fornecer à Catedral do México e a outros templos da cidade, escreveu nove séries para a Catedral de Puebla e uma para a de

Oaxaca. Se juntarmos os vilancicos com os poemas cortesãos — romances, décimas, sonetos, bailes, loas — descobriremos que mais de dois terços do que escreveu foram poesia de encomenda. Estranha realidade: essa literatura de serviço público era ao mesmo tempo uma literatura com freqüência enigmática, cheia de recônditas alusões mitológicas e adornada por uma erudição desconcertante.

A atividade poética de sóror Juana não era gratuita: a corte lhe pagava por suas loas, seus bailes e espetáculos, e a Igreja a recompensava por seus vilancicos e letras sacras. Os rendimentos de suas produções poéticas contribuem para explicar como, ao fim de alguns anos, sua condição econômica, de apertada e desamparada, passara a folgada. Mas as vantagens econômicas, mesmo sendo grandes, não eram as únicas nem as mais importantes: escrever para a Igreja dava prestígio e poder. O que já afirmei sobre sua influência na corte e de como a utilizou em favor do seu convento e em seu próprio, podemos repetir a respeito de sua relação com a Igreja, embora com certas diferenças. Menos centralizado que o Estado, o poder da Igreja diversificava-se entre os altos prelados e as ordens religiosas. Essa divisão de poderes e influências protegeu sóror Juana da malevolência de Aguiar y Seijas, pelo menos até 1692. Uma freira amante das letras profanas e envolvida numa agitada vida literária e mundana tinha que enfrentar continuamente seus superiores, não só os do convento como os de fora. Por isso sempre quis ganhar a proteção dos príncipes da Igreja. Volto a esse assunto na parte final do livro. Por enquanto, destaco o aspecto material e político de sua colaboração com a Catedral do México e com outros templos, especialmente com a Catedral de Puebla: o bispo dessa diocese, Manuel Fernández de Santa Cruz, era seu amigo e protetor. A ambição de tantos ideólogos e chefes revolucionários — poesia social, arte a serviço do povo etc. — foi realizada efetivamente pelos poetas da Nova Espanha. Só que poesia social não significava crítica e oposição, mas poesia que celebrava a ordem social e sua ideologia. A poesia oficial era o resultado, como agora, de um sistema de prêmios e castigos: por um lado, a proteção do palácio e da Igreja; por outro, a censura e a Inquisição. O

ideal do 'intelectual orgânico' que pregavam os revolucionários do século XX foi uma realidade do século XVII. Contra essa realidade degradante surgiu, no século XVIII, a idéia do intelectual crítico, sem Igreja e sem senhor.

Quando sóror Juana começou a compor vilancicos, o gênero já estava formado e não era possível mudar nem sua estrutura, imposta pelo culto, nem as outras convenções literárias e musicais. Mas se não pôde modificar essas formas, conseguiu reanimá-las com sua fantasia e lhes deu asas com sua gráça. Há alegria criadora em muitos desses poemas, esse gozo quase físico que nasce do bem fazer as coisas. Podemos adivinhar como ela se divertia ao compor essas coplas cantantes e dançantes. É admirável que com uma matéria já envelhecida pelo uso e pela repetição tenha conseguido criar construções tão leves e fantásticas. Com freqüência o primeiro vilancico do primeiro noturno anuncia o tema e convoca o público, como o pregoeiro fazia com as pessoas nas praças e feiras. O tom é imperativo e promete maravilhas, segundo podemos ver nestes exemplos de diferentes poetas novo-hispânicos: *Vengan a ver una Zarza/que arde, que brilla, que no se consume...; Corran, corran, corran...; Hagan plaza, hagan plaza!... Ténganse, oiganse, párense, ¡hola!...* ("Venham ver uma Silva/que arde, que brilha, que não se consome...; Corram, corram, corram...; Abram alas, abram alas!... Atenção, ouçam, parem, oi!...") Sóror Juana consegue, sem romper a fórmula, dar-lhe frescura, como nestas quatro linhas, insólita combinação de metros que contém um eco do Polifemo gongorino:

¡A las glorias de Pedro divino
venid, venid,
cuantos el silbo junta
o guarda el redil![6]*

6. Vilancico LXVII (atribuível).

* Às glórias de Pedro divino,/venham, venham,/quantos o apito junta/ou guarda o redil! (N. do T.)

ou nestas seguidilhas das quais, mais vislumbrado que visto, brota do fundo do tempo outro tempo como uma exalação:

¡Un instante me escuchen,
que cantar quiero
un Instante que estuvo
fuera del tiempo![7]*

A principal característica do vilancico é a mistura de elementos díspares. Essa mistura às vezes produz o maravilhoso, outras, o grotesco. As pastoras de Valdivielso louvam o Santíssimo como um de seus amantes: *Mi amado Esposo/lindo cuerpo tiene./Su gracia adoro* ("Meu amado Esposo/lindo corpo tem./ Sua graça adoro"). Contudo, cinqüenta anos mais tarde, num vilancico de León Marchante muito elogiado por Méndez Plancarte, reaparece a travessa Marizápalos e diante de Jesus recém-encarnado só lhe ocorre, como está vestida de verde, esta brincadeira culinária:

si ésta es noche en que triunfa la Carne,
no es fuera del caso traer perejil...**

Metáfora descendente, diriam Basho e Breton. Sóror Juana quase sempre evita esses riscos: quando está a ponto de cair na poça d´água, dá uma pirueta e continua sua marcha sobre o gume de um reflexo. A Virgem Maria, a quem dedicou vários jogos de vilancicos, aparece num deles como mestra de teologia: cursou todas as matérias e, acrescenta com graça, algumas nela própria, como a da *Incarnatione*. Mais adiante Maria se apresenta em diferentes disfarces: como mestra da Capela Suprema do Universo, dirigindo o coro 'pelos signos dos astros'; como *mulher andante — Bradamante en valentía,/Angélica en hermosura*

7. Vilancico 279.

* Um instante me escutem,/que cantar quero/um Instante que esteve/ora do tempo! (N. do T.)

** se esta é noite em que triunfa a Carne,/não ficaria mal trazer salsinha...(N. do T.)

(Bradamante em valentia,/Angélica em formosura) — arrancada de uma página do *Orlando furioso*, "*la madeja rubia*" (a madeixa loira) flutuando no ar e cercada de "*rendidos Roldanes*" (Roldanes rendidos); como "astrônoma grande" e ela própria astro que "distribui influxos saudáveis à Terra", capaz de arrebatar o Sol e a Lua"; enfim, fantasia insigne, como *herva bendita*: herva *Cura-Tudo*, herva *Celidônia* que "limpa a vista", herva *Mejor-Ana* e *Sempre-Viva*:

> Nadie tema ponzoña, de hoy más, mortales,
> pues con tal contrayerba, ninguna es grande...[8]**

Se a Virgem é mestra de teologia, São Pedro é de prosódia e métrica latinas, especialista na quantidade das vogais e dos ditongos, nos pés e nos cortes embora, lembrando a tripla negação do santo, comente com ironia:

> un verso *heroico* empezó;
> mas negando,
> el *pentámetro* imitó
> cojeando.[9]**

São Pedro também é crítico literário que goza o estilo culto e o transporta à fala viva, operação que dá um resultado igualmente enigmático:

> En culto del Sol Pedro, hablemos *claro*
> luego al primer *Nocturno*...
> Pero ¿que salga claro,
> siendo *Nocturno*?

---

8. Nº 228.

* Ninguém tema peçonha, de hoje mais/mortais, pois com tal contra-erva, nenhuma é grande (N. do T.).

9. Nº 246.

** um verso heróico começou;/mas negando/o pentâmetro imitou mancando (N. do T.).

Pero ¿ser claro, *claro*,
en culto, *culto*?[10]*

Tampouco podia faltar a alusão malévola ao pobre Simão, o Mago, como é costume desde os *Hechos de los apóstoles: con desaire vuela en los aires/el mago Simón* ("com afronta voa nos ares/ Simão, o Mago") nem o regojizo por sua queda, comparado a um verso de pé-quebrado. O mais surpreendente é ver São Pedro transformado em mestre de esgrima, superior aos célebres Carranza e Pacheco: *Allá va, cuerpo de Cristo,/de esgrima el mejor maestro...* ("Lá vai, corpo de Cristo,/de esgrima o melhor mestre...") Naturalmente, sóror Juana aproveita a ocasião para lembrar o facão do apóstolo que cortou a orelha de Malco, o criado do supremo-sacerdote.

Nem tudo é humor: a passagem de São Mateus na qual aparece um anjo a São José, durante o sonho, para lhe dizer que não abandone Maria, grávida, "porque o que Nela é concebido, do Espírito Santo é", resolve-se nesta visão do justo dormindo:

Celos com sueño,
sueño con celos,
en José solamente
no son opuestos.[11]**

Às vezes as letras ostentam títulos genéricos: xácara, salada, canário, cardador e outros. A xácara é um romance escrito em linguagem dos valentões e dos pícaros; o canário e o cardador eram bailes e a salada referia-se à mistura de metros e, sobretudo, de maneiras de falar dos negros, mouros, bascos, galegos e portugueses. Na Nova Espanha o lugar que tinha a fala dos

10. Vilancico LXXV.

* Em culto ao Sol Pedro, falemos *claro*/logo no primeiro *Noturno*.../Mas que saia claro,/sendo *Noturno*?/Mas ser claro, *claro*,/em culto, *culto*? (N. do T.).

11. Nº 302.

** Ciúmes com sonho,/sonho com ciúmes,/em José somente/não são opostos (N. do T.).

mouros foi ocupado pela dos índios e sua linguagem. *Tocotín* se chamava a letra escrita em náuatle ou cheia de astequismos. A tradição do *tocotín* — provavelmente uma dança indígena — originou-se nas primeiras obras do teatro de evangelização dos missionários. No primeiro jogo de vilancicos escrito por sóror Juana (1676), com o tema da Assunção da Virgem, figura um *tocotín*. É um poema inteiramente escrito em náuatle e em versos de seis sílabas assonantados à maneira castelhana:

Tla ya timohuica,
totlazo Zuapilli,
maca amno, Tonantzin,
titechmoilcahuíliz...[12]

Ángel M. Garibay fez uma versão literal: "*Si ya te vas,/ nuestra amada Señora,/no, Madre nuestra,/Tú de nosotros te olvides...*" ("Se já vais embora,/nossa amada Senhora,/não, Mãe nossa,/Tu de nós te esqueças...") O poema, diz Garibay, está escrito "com notável graça e fluência". Provavelmente sóror Juana contou com a ajuda de alguém que conhecia bem o náuatle. Mais um indício de que a composição de vilancicos não era uma tarefa solitária, mas de grupo: além do poeta, o músico e os cantores, participavam alguns colaboradores ocasionais. A mesma coisa acontecia com as danças cortesãs, os sainetes e as loas. A vida de sóror Juana não era precisamente a de uma anacoreta.

Góngora fizera maravilhas com a fala dos mouros e dos negros; as fantásticas onomatopéias de seus vilancicos anunciam, e às vezes vão mais além, a 'poesia negra' de Palés Matos, Ballagas e Nicolás Guillén. O ouvido e o dom verbal de sóror Juana rivalizam com os de Góngora, como vemos nestas vivas e estranhamente modernas invenções sonoras:

¡Ha, ha, ha!
¡Monan vuchilá!
¡He, he, he,

12. Nº 224.

cambulé!
¡Gila coro,
gulungú, gulungú,
hu, hu, hu!
¡Menguiquilá,
ha, ha, ha![13]

Como teriam soado essas sílabas sob as abóbadas da catedral *criolla*? Em outro estribilho as onomatopéias se juntam à fala dos negros com efeitos cômicos e ternos:

¡Tumba, la-lá-la; tumba, la-lé-le;
que donde ya Pilico, escrava no quede!
¡Tumba, tumba, la-lé-le; tumba, la-lá-la,
que donde ya Pilico, no quede escrava![14]*

O latim das saladas é o eclesiástico com prosódia e métrica espanholas; também é latim híbrido e empedrado de vozes castelhanas, latim macarrônico de estudantes e sacristãos. É divertido o diálogo entre um 'estudantezinho', *que escogiera antes ser mudo/que parlar en castellano* ("que antes preferiria ser mudo/ a falar em castelhano"), e um bárbaro que lhe responde:

Hodie Nolascus divinus
in caelis est collocatus.
Yo no tengo asco del vino,
que antes muero por tragarlo.[15]**

13. Nº 258.
14. Nº 241.
* Tumba, la-lá-la; tumba, la-lé-le;/que aonde vai Pilico, escrava não sobra!/ Tumba, tumba, la-lé-le; tumba, la-lá-la,/que aonde vai Pilico, não sobra escrava! (N. do T.).
15. *Loc. cit.*
** *Hodie Nolascus divinus/in caelis est collocatus.*/Eu não tenho nojo do vinho,/ que antes morro por tragá-lo (N. do T.).

Em outro vilancico se enlaçam os versos latinos aos castelhanos. Por seu ritmo breve e a diafanidade das vogais, esses versos têm a melancolia um pouco antiga de um pátio, uma fonte e a Lua, que é Maria:

Luna, quae diversas
illustrando zonas,
peregrina luces,
eclipses ignoras.
Angelica Scala,
Arca prodigiosa,
pacifica Oliva,
Palma victoriosa.[16]*

Os versos portugueses de sóror Juana na verdade estão escritos em espanhol com sotaque português: "*Timoneyro, que governas/la nave do el Evangelio...*" ("Timoneiro que governa/o navio do Evangelho...")[17] Ela sempre se vangloriou de sua ascendência basca, de modo que quando canta um basco de voz áspera, ela nos avisa para que ninguém murmure: *que aquésta es la misma lengua/cortada de mis abuelos* ("que esta é a mesma língua/dada pelos meus avós"). E realmente era:

¡Ay, que se va *Galdunái,*
nere Bizi, guzico Galdunái![18]

Sóror Juana tinha o ouvido do poeta dramático e foi, talvez, a primeira a reproduzir a fala dos caipiras mexicanos, como vemos nesta estrofe de caponeses que entram "com soalhas nos pés", cantando "sem estribilho" *porque hasta ahora sus pies/de estribillos no han gustado* (montavam sem estribos?):

---

16. Nº 252.

* Lua, *quae* diversas/*illustrando* zonas,/*peregrina* luzes,/eclipses ignoras./Angélica Scala,/Arca prodigiosa,/pacífica Oliva,/Palma vitoriosa (N. do T.).

17. Nº 249.

18. Nº 274.

Dios te bendiga, ¡qué linda
hoy a ver a Dios te vas!
Cierto que me has parecido
lámina de Mechoacán.
Como la palma subís,
cual plátano os encumbráis,
y aun corriendo los de Uruapa
nunca os podrán alcanzar.[19]*

A verdadeira salada não é de metros nem de línguas, mas de alface fresca de Toluca, azeite, vinagre, sal e limão. Embora não tenhamos por que nos vangloriarmos demasiado dos produtos da terra mexicana:

Yo, por mi mucha gracia,
dar sal me place,
porque con mi voz tengo
quinientas sales.
No esté tan engreído
con ese tiple,
que la sal mexicana
es tequesquite.[20]**

Em seu estudo sobre a 'barroquização' do romance, Alatorre observa que, por seus achados métricos, "sóror Juana é o poeta mais representativo do Barroco espanhol, sua culminação mais visível". A transformação dos metros tradicionais afetou especialmente o estribilho, que de complemento lírico se transformou na 'porção de maior brilho'. O estribilho cresceu e existem

19. Vilancico *LVIII*.

* Deus te bendiga, que linda/hoje a ver Deus vais!/Certo de que tu me pareceste/desenho de Michoacán./Como a palmeira sobes,/qual banana os embrulhas,/e mesmo correndo os de Uruapa/nunca te poderão alcançar (N. do T.).

20. Nº 311.

** Eu, por minha muita graça/dar sal me agrada,/porque com minha voz tenho/quinhentos sais./Não seja tão presunçoso/com essa vozinha/que o sal mexicano/é de muitos usos (N. do T.).

alguns tão extensos como as coplas de mudança; também foi mais complexo e vários são 'verdadeiros romances polimétricos'. Por último, às vezes se transformava numa entidade autônoma, sobretudo nos diálogos das saladas. Um exemplo da utilização de uma estrofe que combina diversos metros — a de Marizápalos, embora despojada de seu caráter popular — é o vilancico 265, dedicado ao arrependimento de São Pedro depois da negação:

> Finas perlas le bordan el pecho,
> quedando más rico con la contrición:
> cada pena, le alcanza una gloria;
> cada lágrima, impetra un perdón.*

Em outros vilancicos — o 251, o 263 e o 312 — emprega uma espécie de lira feita de seis versos aconsonantados (*abbacc*) que combina diferentes metros (7, 7, 4, 7, 7 e 11), já anteriormente usada por Salazar y Torres. Outra particularidade: o hendecassílabo final é uma frase composta por quatro unidades: "O Céu, o Sol, a Lua, as Estrelas", "coroas, cetros, palmeiras e troféus", "auxílio, amparo, Mãe e Advogada".[21] O vilancico 312, que pertence à série de Santa Catarina, a mártir da Alexandria, é uma linha melódica e sinuosa como o próprio rio:

> Sosiega, Nilo undoso,
> tu líquida corriente,
> tente, tente,
> párate a ver gozoso
> la que fecundas, bella,
> de la tierra, del Cielo, Rosa, Estrella...
> A ésta, Nilo sagrado,
> tu corriente sonante.

---

* Finas pérolas bordam-lhe o peito,/ficando mais rico com a contrição:/cada pena o remete a uma glória;/cada lágrima impetra um perdão (N. do T.).

21. Dámaso Alonso estudou esse procedimento em "La correlación en la estructura del teatro calderoniano" (capítulo de *Seis calas en la expresión literaria española*, Madri, 1970).

cante, cante,
y en concierto acordado
tus ondas sean veloces
sílabas, lenguas, números y voces.*

Também aparecem nos vilancicos os romances em *ecos* das loas:

Hermosa Luna creciente
cuya gracia nadie ignora,
y hoy, al compás de tu día,
voladoras
doras
horas.**

Há de tudo nos vilancicos: versos de arte maior, hendecassílabos de gaita galega e metros de danças populares como os destas coplas:

El *Canario* que suena festivo,
pagado y contento de buenos pasajes,
recomienza, que en eso está el toque,
metiéndolo a voces la música, tate...
Aunque gorrón en danza me meta
la dulce armonía que suena en los aires,
por decirla bailando de gusto
delante de todos, estoy *casi, casi.****

---

* Sossega, Nilo onduloso,/tua líquida corrente,/tente, tente,/pára a ver gozoso/ a que fecundas, bela,/da terra, do Céu, Rosa, Estrela.../A esta, Nilo sagrado,/ tua corrente soante./cante, cante,/e em concerto acordado/tuas ondas sejam velozes/sílabas, línguas, números e vozes (N. do T.).

** Formosa Lua crescente/cuja graça ninguém ignora, e hoje, ao compasso de teu dia,/voadoras/doras/horas (N. do T.).

*** O *Canário* que soa festivo,/pago e contente de boas passagens,/recomeça, que nisso está o toque,/introduzindo em vozes a música, tate.../Embora entrão na dança me meta/a doce harmonia que soa nos ares,/por assim dizer dançando com gosto/diante de todos, estou *quase, quase* (N. do T.).

O romance hendecassílabo, típico da época, figura também ao lado dos tradicionais em versos de oito e de seis sílabas. Um deles, embora seu interesse não seja estritamente de ordem métrica ou poética, merece um comentário à parte. É o vilancico 315, com o qual começa o segundo noturno do jogo de letras (onze) dedicado a Santa Catarina e que foi cantado na Catedral de Oaxaca, em 1691. Por seu exaltado e combativo feminismo, por sua data e pelo lugar em que foram cantadas, essas onze letras requerem uma análise isolada, o que farei quando tratar da crise final (1690-1695). O vilancico 315 é notável por outra razão. Começa por aludir à tradução da Bíblia feita pelos *Setenta*, em Alexandria, no século III antes de Cristo, por ordem de Ptolomeu Filadelfo. Sóror Juana comenta: se um rei pagão determinou que se traduzisse o Livro Santo, ele o fez por inspiração divina e preparou assim, sem saber, a defesa dos Evangelhos que séculos depois faria Catarina. Nesta passagem, fiel ao seu hermetismo 'egípcio', sóror Juana destaca o lugar especial que teve o antigo Egito nos desígnios divinos:

> ¿Qué mucho, si la Cruz, que por oprobio
> tuvo Judea y el Romano Imperio,
> entre sus jeroglíficos Egipto,
> de su Serapis adoró en el pecho?*

Sóror Juana refere-se, elipticamente, à história da cruz — ou cruzes: o número varia segundo os autores — que se encontrava entre os hieróglifos do Serapião, o santuário de Serápis, na Alexandria, que foi a admiração do mundo antigo. O culto a Serápis, forma helenizada de Osíris e Ápis, foi fundado por Ptolomeu Sóter no século IV antes de Cristo. O Serapião foi destruído em 391, ato bárbaro do monge e arcebispo Teófilo, sob o cruel reinado do imperador cristão Teodósio.[22] Na verda-

---

* Que muito, se a Cruz, que por opróbio/teve Judéia e o Romano Império,/ entre seus hieróglifos Egito,/de seu Serápis adorou no peito? (N. do T.).

22. É estranho que Méndez Plancarte, ao comentar esse vilancico, diga: "De que tivesse Serápis uma cruz no peito não encontramos rastro..." Jurgis Baltru-

de, essa cruz não é outra coisa senão o antigo hieróglifo *ankh*, uma cruz em forma de letra *tau* e que, no lugar do braço superior, tem uma argola: *crux ansata* (☥). Os cristãos coptos usaram-na depois e também Santo Antônio, o anacoreta da Tebaida. Sóror Juana diz que a cruz egípcia estava gravada no peito de Serápis. Adota, assim, uma tradição muito antiga, mas cujas conotações se ramificam de uma maneira que, forçosamente, devia inquietar uma consciência cristã. Com efeito, entre os antigos egípcios a *crux ansata* era um signo fálico que significava *vida perene* e era um atributo de certas divindades, como podemos ver nas representações de Ísis, Osíris e outras deidades. Embora sóror Juana não pudesse desconhecer essas associações da *crux ansata*, movida pelo seu afã em exibir seus conhecimentos, mas, também, obedecendo a uma inspiração mais profunda e poderosa, num poema de exaltado feminismo e num momento de amarga polêmica, evoca o antigo símbolo egípcio. Obedeceu, como dizem agora, a um 'ditado do inconsciente'? Ou foi um consciente desafio?

Segundo Marsilio Ficino a influência do céu é maior quando sua luz desce em raios perpendiculares aos pontos cardeais, formando assim uma cruz. Por isso, acrescenta, os egípcios usaram o signo da cruz, que para eles era fonte de longa vida e por isso também o esculpiram no peito de seu deus Serápis. Para Ficino a *crux ansata* era um poderoso talismã astral. Contudo, acrescenta, os egípcios adoraram o signo, embora não o soubessem, por ser uma profecia da futura vinda de Cristo.[23] Giordano

---

saitis observa que "a história da figura da cruz encontrada entre os hieróglifos do tempo de Serápis fora relatada por Rufino (311-420), Sozemene (384-425), Sócrates, o Escolástico (379-440), Cassiodoro (480-575). Foi adotada por Suidas (séculos X e XI), Nicéforo Calixto (século XIV) e por Marsilio Ficino" (*La quête d'Isis*, Paris, 1967). Acrescento aos mitólogos, sobretudo a Cartario, em cujo livro muitas ilustrações apresentam frente a frente deuses egípcios e cristãos. Sóror Juana cita Cartario no *Neptuno alegório* e Cassiodoro na *Respuesta*.

23. Marsilio Ficino, *De vita coelitus comparanda*, citado por Frances A. Yates em *Giordano Bruno and the hermetic tradition*, Chicago, 1964.

Bruno tomou essa idéia, mas a transformou radical e perigosamente. Alguns dos documentos do processo de Bruno revelam que ele acreditava que os cristãos se haviam apropriado, sem dizê-lo, de um antigo e poderoso talismã dos egípcios. Um companheiro de prisão denunciou aos inquisidores que ouvira Bruno dizer que "o signo da cruz estava gravado sobre o peito da deusa Ísis e os cristãos o haviam *roubado*". Durante o interrogatório, Bruno admitiu que, "segundo lera em Ficino", ele sabia que

> o signo da cruz era mais antigo que o cristianismo e que na época em que floresceu a religião dos egípcios, em tempos de Moisés, esse signo estava inscrito sobre o peito de Serápis e que por isso os planetas e suas influências tinham maior eficácia [...] como quando os raios solares caem sobre os pontos cardeais em ângulo reto e formam uma cruz...[24]

Para Bruno a 'verdadeira cruz' era a *crux ansata*, a qual tinha poderes mágicos, uma crença que consumou sua perdição.

Kircher insere em seu *Oedipus aegyptiacus* (1652) a história da cruz egípcia gravada no peito de Serápis. Afirma que foi o próprio Hermes Trismegisto o inventor dessa forma da cruz, a que chama *crux hermetica*. Cita também o trecho de *De vita coelitus comparanda,* no qual Ficino fala de seus poderes astrais e talismânicos: a *crux hermetica* é um signo que, ao reproduzir a forma em que se cruzam os raios solares com os pontos cardeais, é um poderoso talismã.[25] No segundo volume de *Oedipus aegyptiacus*, podemos ver uma gravura (p. 206) que representa uma *crux ansata*, cada um de seus braços rematado por um dos quatro elementos, apoiada sobre uma serpente e, suspenso na argola, o universo ptolemaico e um corno: o emblema de Ísis. Claro que Kircher para nada se refere ao episódio de Bruno — tampouco ele, e com maior razão que sóror Juana, "queria problemas com a Inquisição". Sempre se preocupou em ficar dentro

24. Frances A. Yates, *op. cit.*

25. Frances A. Yates teve o mérito de mostrar os laços que unem Kircher à tradição hermética do século anterior, ao contrário do padre Reilly, seu biógrafo, que passa por cima desse aspecto fundamental de sua pessoa e obra.

dos limites da ortodoxia; por isso não aceitou a nova astronomia e de tempos em tempos denunciou em seus escritos "as ímpias doutrinas de Hermes Trismegisto".[26] Em seu empenho em transformar o Egito na origem de todas as civilizações, Kircher encontra a *crux ansata* até no *lingam*, o símbolo fálico do deus hindu Shiva, ao qual chama Insuren (Osíris). Sob esse "infame e monstruoso disfarce", o signo divino é adorado na Índia. Sóror Juana alude a tudo isso no seguinte quarteto de seu vilancico:

> Heredó Catarina con la sangre
> (aunque en viciado culto), ardiente celo
> de la Ley y la Cruz, y Dios en ella
> redujo lo viciado a lo perfecto.*

Depois, em quatro versos e mediante uma surpreendente figura, transforma o martírio de Catarina numa demonstração de geometria que, por sua vez, desenha um virtuoso paradigma:

> Fue de Cruz su martirio; pues la rueda
> hace, con dos diámetros opuestos,
> de la Cruz la figura soberana,
> que en cuatro se divide ángulos rectos.**

A imagem é a mesma que impressionou Ficino, Bruno e Kircher: a relação misteriosa entre a cruz e o círculo. Os braços

---

26. Um exemplo dessa atitude de Kircher é a extensa defesa que seu discípulo Gaspar Schott faz da ortodoxia de seus pontos de vista na segunda edição de *Iter exstaticum* (1671). Um dominicano, Melchor Carnam, denunciara como heréticas algumas das afirmações desse livro, dizendo que Kircher incorria no mesmo erro funesto de Bruno: postular um universo infinito e uma pluralidade de mundos habitados. Essas crenças levaram Bruno à fogueira. O padre Reilly (Companhia de Jesus), em sua biografia de Kircher, confunde Melchor Carnam com Melchor Cano, que viveu um século antes.

* Herdou Catarina com o sangue/(embora em viciado culto), ardente zelo/da Lei e da Cruz, e Deus nela/reduziu o viciado ao perfeito (N. do T.).

** Foi de Cruz seu martírio; pois a roda/faz, com dois diâmetros opostos,/da Cruz a figura soberana,/que em quatro se dividem ângulos retos (N. do T.).

da cruz, ao girar, engendram o círculo; por sua vez, este contém a cruz. Mais de dois séculos depois, Alfred Jarry — numa de suas obras mais complexas e que foi mal elucidada, *Acto heráldico de César Anticristo* — serve-se da mesma demonstração para nos propor uma blasfema alegoria. Nesse texto enigmático aparece como personagem uma fita heráldica que também é um bastão horizontal e assim simboliza, duplamente, o falo e o sinal aritmético de menos: – . O bastão-falo, ao girar, exatamente como nos quatro versos de sóror Juana, ergue-se e forma uma cruz que é, também, o sinal de mais: + , representado por um templário, pronto para combater contra o signo adverso. Não há luta: o templário depõe sua arma e a figura que desenham os dois signos inimigos é a do signo indefinível, salvo negativamente: o zero. Em seu seio se reconciliam e anulam os dois princípios adversários — o falo e a cruz, o menos e o mais, o sim e o não, a vida e a morte. Identidade dos contrários: o zero é a pança de Ubú e, sem contradição, o círculo que sem cessar recomeça no mesmo ponto onde acaba. O círculo é Cristo e é Cesar. Também é a roda do suplício em cujos giros se enreda Catarina e nos quais escapa, transfigurada, da morte:

> Fue en su círculo puesta Catarina,
> pero no murió en ella: porque siendo
> de Dios el jeroglífico infinito,
> en vez de topar muerte, halló el aliento.*

Como Ifigênia, arrebatada por Ártemis do altar do sacrifício, Catarina sobe ao céu nas revoluções da roda, emblema do Deus infinito. A imagem de Deus como um círculo cujo centro está em todas as partes — proposição ao mesmo tempo irrefutável e indemonstrável — vem de Nicolás de Cusa, embora sóror Juana, segundo ela própria diz em *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, a tomou de Kircher. Em seu *De docta ignorantia* Cusa dis-

---

* Foi em seu círculo posta Catarina,/mas não morreu nela: porque sendo/de Deus o hieróglifo infinito,/em vez de encontrar morte, achou o alento (N. do T.).

sera "que o cosmo não tem circunferência, pois se a tivesse haveria outro espaço mais além dele... [por isso] não está em nosso poder compreender o cosmo cujo centro e cuja circunferência são Deus..." O paradoxo de Nicolás de Cusa inscreve-se na tradição da teologia negativa do Aeropagita. O cardeal de Cusa, diz Lovejoy, não se preocupava tanto com os problemas astronômicos como com a teologia mística.[27] Mas Giordano Bruno serve-se dessas especulações para defender sua concepção de um universo infinito e repete uma e outra vez a metáfora de Deus como um círculo cujo centro está em todas as partes. A imagem, embora com uma coloração diferente, reaparece em dois textos importantíssimos de sóror Juana, no trecho central de *Primero sueño* e na *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*: "Todas as coisas saem de Deus, que é o centro e ao mesmo tempo a circunferência de onde saem e para onde confluem todas as linhas criadas". É revelador que nem sequer num vilancico, gênero popular e devoto, sóror Juana se esquecesse de suas preocupações filosóficas e herméticas.

O valor dos vilancicos de sóror Juana não é predominantemente histórico, social, filosófico, métrico ou literário, mas, no sentido mais rigoroso da palavra, poético. Esses poemas nos seduzem ora por sua graça fluente, ora por sua transparência matizada e, sempre, pelas razões imponderáveis da poesia:

Pues está tiritando
Amor en el hielo,
y la escarcha y la nieve
me lo tienen preso,
¿quién le acude?
¿El agua?
¿La tierra?
¿El aire?
¡No, sino el fuego![28]*

27. Arthur O. Lovejoy, *The great chain of being*, Harvard University Press, 1936.
28. Nº 283.

* Pois está tiritando/Amor no gelo,/e o orvalho e a neve/o têm preso,/quem o socorre?/A água?/A terra?/O ar?/Não, o fogo! (N. do T.)

Ainda mais sentido e profundo é o vilancico 287, sobretudo seu estribilho, cantado a duas vozes:

— Pues mi Dios ha nacido a penar,
déjenle velar.
— Pues está desvelado por mí,
déjenle dormir.
— Déjenle velar,
que no hay pena, en quien ama,
como no penar.
— Déjenle dormir,
que quien duerme, en el sueño
se ensaya a morir.*

Beleza simples, beleza pungente. Não límpidos, mas suntuosos e percorridos por uma sensualidade cruel são os versos do vilancico 314, nos quais canta a duas 'ciganas' heróicas, Cleópatra, suicida por amor humano, e Catarina, mártir do amor divino:

Un áspid al blanco pecho
aplica amante Cleopatra.
¡Oh, que excusado era el áspid
adonde el amor estaba!
¡Ay, qué lástima, ay Dios!
¡Ay, qué desgracia!

Así Catarina heroica
la ebúrnea entrega garganta
al filo, porque el infierno
no triunfe de su constancia;

* Pois meu Deus nasceu para penar,/deixem-no velar./Pois foi acordado por mim,/deixem-no dormir./Deixem-no velar,/que não há pena, em quem ama,/como não penar./Deixem-no dormir,/que quem dorme, no sono,/ensaia morrer (N. do T.).

y así, muriendo, triunfa
de quien la mata.*

O estribilho do vilancico *XXXVII* é admirável por sua perfeita harmonia e por seu movimento de contrastes e vaivéns. É o romper da Assunção e

Estrellas se despeñan,
auroras se levantan.
Bajen las luces,
suban fragancias,
cuadrillas de jazmines,
claveles y retamas,
que corren,
que vuelan,
que tiran,
que alcanzan,
con flores,
con brillos,
con rosas,
con llamas.**

O estribilho do vilancico 242 é memorável por sua combinação de metros diversos e pelo jogo dos adjetivos, que nos remetem às Escrituras e nos fazem ouvir as vozes:

¡Serafines alados, celestes jilgueros,
templad vuestras plumas, cortad vuestros ecos,

---

* Uma víbora ao branco peito/aplica amante Cleópatra./Oh, que desnecessária era a víbora/onde o amor estava!/Ai, que lástima, ai Deus!/Ai, que desgraça!// Assim Catarina heróica/a garganta de marfim entrega/ao fio, para que o inferno/não triunfe de sua constância;/e assim, morrendo, triunfa/de quem a mata (N. do T.).

** Estrelas se despenham,/auroras se levantam./Baixem as luzes,/subam fragrâncias,/quadrilhas de jasmins,/cravos e giestas,/que correm,/que voam,/que jogam,/que alcançam,/com flores,/com brilhos,/com rosas,/com chamas (N. do T.).

y con plumas y voces aladas,
y con voces y plumas templadas,
cantad, escribid de Pedro los hechos!*

Um dos vilancicos mais felizes é uma diáfana paráfrase do Cântico dos Cânticos (221). Um dos primeiros que escreveu sóror Juana e foi cantado em 1676 na Catedral do México, na festa da Assunção. As coplas de versos em seis sílabas são a própria simplicidade; por outro lado, o estribilho mistura versos de diferentes medidas. Ele transforma Maria num prodigioso foguete que se perde nas alturas. Nenhum comentário substitui a sutil realidade desse torvelinho de palavras fantásticas que se ergue da página:

Aquella Zagala
del mirar sereno,
hechizo del soto
y envidia del cielo:
la que al Mayoral
de la cumbre, excelso,
hirió con un ojo,
prendió en un cabello:
a quien su Querido
le fue mirra un tiempo,
dándole morada
sus cándidos pechos:
la que en rico adorno
tiene, por aseo,
cedrina la casa
y florido el lecho...

por gozar los brazos
de su amante Dueño,

* Serafins com asas, celestes pintassilgos,/temperai suas plumas, cortai vossos ecos,/e com plumas e vozes com asas,/e com vozes e plumas afinadas,/cantai, escrevei de Pedro as façanhas! (N. do T.)

trueca el valle humilde
por el Monte excelso...

¡Al monte, al monte, a la cumbre
corred, volad, zagales,
que se nos va María por los aires!
¡Corred, corred, volad aprisa, aprisa,
que nos lleva robadas las almas y las vidas,
y llevando en sí misma nuestra riqueza,
nos deja sin tesoros el Aldea!*

* Aquela Moça/do olhar sereno,/feitiço do souto/e inveja do céu:/a que o Maioral/do cume, excelso,/feriu com um olho,/prendeu num cabelo: a quem seu Querido/lhe foi mirra um tempo,/dando-lhe morada/seus cândidos peitos:/a que em rico adorno/tem, por asseio,/pule a casa/e florido o leito...//por gozar os braços/de seu amante Dono,/troca o vale humilde/pelo Monte excelso...// Ao monte, ao monte, ao cimo/correi, voai, moças,/que Maria nos vai pelos ares!/Correi, correi, voai às pressas, às pressas,/que nos leva roubadas as almas e as vidas,/e levando em si mesma nossa riqueza,/nos deixa sem tesouros a Aldeia! (N. do T.)

4. O PALCO E A CORTE

O teatro de sóror Juana abrange um pouco mais de um terço de sua obra. Escreveu comédias e autos sacramentais, loas e sainetes. O teatro sagrado — penso sobretudo em *El divino Narciso* — é superior ao profano, mas suas comédias não são inteiramente desdenháveis. Nem todos compartilham essa opinião. Vossler disse:

> Sua comédia de capa e espada, *Los empeños de una casa*, poderia ter sido composta por um imitador qualquer de Calderón. A comédia mitológica e galante *Amor es más laberinto*, situada numa convencional antiguidade barroca, carece em absoluto de estilo; foi uma obra de encomenda, feita contra sua vontade, como ela o confessa.

Além do fato de que Juana Inés não diz nem confessa nada sobre essa comédia, o juízo de Vossler é excessivo. Ao lado de autores posteriores a Calderón, alguns de grande talento como Rojas e Moreto, a mexicana não deixa a desejar; *Los empeños de una casa* é uma comédia não muito inferior a *El lindo don Diego*, *Entre bobos anda el juego* e outras dos mesmos autores. O teatro dessa época não goza de boa reputação e considera-se que a maioria desses poetas não passou de hábil refundidora. Nada mais falso. Duncan Moir diz: "Houve variedade, considerável originalidade, e, com freqüência, grande sutileza... Uma das tarefas mais importantes da futura pesquisa será a revalorização do teatro da escola calderonista".[1]

O crítico inglês aponta algumas das características que dis-

1. E.M. Wilson e D. Moir, *Siglos de oro: el teatro (1492-1700)*, terceiro volume de *Historia de la literatura española*, dirigida por R.O. Jones, Barcelona, 1974.

tinguem esses dramaturgos e os separam do teatro de Lope de Vega e seus seguidores: a adoção da linguagem culteranista, uma tendência estilística iniciada pelo próprio Calderón, grande adaptador da poesia de Góngora; intrigas mais elaboradas e complexas, o que se traduziu no predomínio do teatro de situações sobre o de paixões e personagens; uma literatura dramática escrita mais para ser representada na corte do que em locais populares. Moir destaca, como nota central, a preocupação pela 'norma clássica do decoro'. Em sua linguagem e conduta, os personagens tinham que se conformar ao estilo e à moral da classe social à qual pertenciam. Foi o triunfo do protótipo sobre a realidade irregular. No teatro anterior proliferavam os personagens excepcionais que rompiam as normas de seu mundo e sua classe; no teatro dos sucessores de Calderón os personagens deviam adaptar-se ao código que lhes impunha sua condição social. Ética e estética que exaltavam não a transgressão, mas a conformidade ao padrão coletivo. Essa exigência lembra o 'realismo socialista' de alguns anos atrás, que pretendia mostrar a realidade não como a vemos, mas através das lentes da 'dialética'. A diferença é que o teatro espanhol do final do século XVII ainda produziu algumas obras notáveis enquanto o 'realismo socialista' só deixou romances menores e poemas desalinhados.

A razão dessa disparidade é, ao mesmo tempo, estética e histórica. O teatro dos continuadores de Calderón não é só a prolongação de uma tradição como seu *acabamento*, no melhor sentido dessa palavra: o final esplendoroso das formas antes que se dissipem. A crescente complexidade dos argumentos teve uma conseqüência feliz, pois neutralizou, em alguns casos, a inibidora estética do decoro.

O choque das situações substituiu o dos personagens e o conflito das paixões cedeu lugar ao debate de idéias, crenças e valores. Esse debate muitas vezes apresentou-se como luta interior, por isso não são infreqüentes as análises psicológicas. Por outro lado, os poetas russos e seus imitadores embora se dissessem continuadores da grande tradição do realismo do século XIX, e do primeiro terço do século XX, prescindiram do realismo numa escala insuspeitada pela estética do 'decoro' no século

XVII. Para os dramaturgos espanhóis a realidade teatral dependia de uma ética social fundada em princípios divinos mais ou menos imutáveis; para os adeptos do 'realismo socialista' a própria realidade dependia da 'linha' mutável e sinuosa do Estado soviético. A tradição realista fundava-se, funda-se, na crítica, e esses escritores a extirparam de suas obras. Por último, o universo espiritual e intelectual da neoescolástica, fonte de inspiração dos hispânicos, era incomparavelmente mais rico e complexo que as simplificações do marxismo-leninismo, sobretudo em sua versão stalinista.

Todas as características que enumerei estão presentes no teatro de sóror Juana: suas obras foram escritas não para o teatro popular, mas para a corte vice-reinal e os palácios da aristocracia; sua linguagem, nos momentos de maior tensão elevada e enfática, quase sempre é engenhosa: jogos de palavras e trocadilhos, conceitos e agudezas; as intrigas estão habilmente construídas; em seus ditos e em seus feitos os personagens observam o decoro que lhe dita sua hierarquia, sua idade ou sexo, de modo que até seus defeitos e exageros não violam, mas confirmam, os valores sociais; enfim, o conflito teatral, sem o qual não há comédia nem drama, reside não na oposição dos personagens, mas nas próprias situações. Isso significa que a confusão e o equívoco desempenham uma função cardeal. Mundo de sombras e máscaras: *A* apaixona a bela *B,* mas no baile de máscaras ou entre as sombras do jardim noturno a confunde com *C*, enquanto *B*, também apaixonada por *A*, o confunde na escuridão com *D*, que a ama e a quem não agrada. O acaso combina as cartas outras vezes até que triunfa a verdade... O enredo, as piadas, os diálogos dos apaixonados, os belos versos, tudo é perfeito. Vazia perfeição. Sóror Juana é um autor típico desse período, mas, ao contrário de Rojas e Moreto, está fechada em suas convenções e seria inútil procurar em suas comédias a mais leve transgressão à estética do decoro.

Um teatro dessa índole, intimamente ligado à corte e aos galanteios palacianos, tinha uma tendência a se configurar em cena como uma cerimônia. De fato, as comédias eram representadas como uma espécie de ritual: primeiro a loa, depois os

sainetes — um entre a primeira jornada e a segunda, outro entre essa e a terceira — e, como conclusão, um fim de festa. Tudo entremeado por danças e canções. O conjunto era um *festejo*. Nem sempre o autor da comédia era também o da loa e dos sainetes, embora no caso de sóror Juana sempre era ela quem escrevia todas as peças. No segundo tomo das *Obras* (1692), publicou-se, completo, o festejo de *Los empeños de una casa*. Graças às pesquisas de Alberto G. Salceda conhecemos a data, o lugar e a ocasião da estréia. A comédia foi representada pela primeira vez em 4 de outubro de 1683, numa reunião social oferecida aos marqueses de la Laguna por um alto funcionário vice-reinal, don Fernando Deza, contador fiscal e ouvidor da cidade. Essa festa coincidiu com a entrada, no México, do novo arcebispo, Francisco de Aguiar y Seijas, fato ao qual se refere no final da loa com estes versos pouco proféticos: *¡Fue la dicha de su entrada,/la entrada de nuestra dicha!* ("Foi a felicidade de sua entrada/a entrada de nossa felicidade!") É difícil que esse elogio tenha impressionado o rude prelado e mais difícil ainda que ele tenha assistido ao espetáculo, pois odiava teatro.

Abriu-se o espetáculo com uma loa na qual a Sorte, a Diligência, o Mérito e o Acaso discutem a origem da Felicidade. Esta se apresenta e diz que não deve o ser a nenhum dos quatro, mas à grandeza daqueles que nos fazem felizes... neste caso os vice-reis e seu filho. Em seguida, uma linda canção a *Lysi* (María Luisa). Entre a primeira jornada e a segunda, outra canção, também dedicada a *Lysi*, e o primeiro sainete. Já me referi a esse joguinho, no qual os *entes de palácio* se transformam em *entes de razão*, quer dizer, de cortesãos reais passam a ser entidades metafísicas. O Amor, o Respeito, o Obséquio, a Fineza e a Esperança rivalizam para conseguir um estranho prêmio: o desprezo das damas. Será uma versão cômica da doutrina do perfeito amor como não-correspondência? Se for assim, é bastante insípida. O segundo sainete, entre a segunda e a terceira jornada, foi representado depois de uma canção dedicada a José, o filho de María Luisa: "Terno, adorado Adônis..." No sainete critica-se o espetáculo representado e se faz uma gozação de um tal Azevedo, a quem se atribui a autoria da comédia. Segundo Monterde

esse Azevedo não é outro senão aquele que cedeu o primeiro prêmio a sóror Juana no certame do *Triunfo parténico* e que era também autor de comédias. Monterde pensa que sóror Juana brinca com os versos de uma comédia de Azevedo que se representava precisamente nesses dias num teatro da cidade.[2] É provável. Mas há outra brincadeira, menos encoberta: ao falar das comédias que se representavam na Cidade do México, um dos personagens diz, com indolência, que são melhores que as vindas da Espanha, pois se digerem mais facilmente: *nunca son pesadas/las cosas que por agua están pasadas* ("nunca são pesadas/as coisas que por água estão passadas").

Monterde observa que o segundo sainete prefigura um recurso do teatro moderno: sóror Juana introduz, dentro da ficção, a crítica da ficção. É um procedimento que seria empregado em nosso século por Pirandello. A poeta mexicana "abre a primeira brecha no muro invisível que separa os intérpretes dos espectadores". É verdade. O teatro renascentista e o barroco inventaram o teatro dentro do teatro, como Velázquez pintou no quadro o próprio ato de pintar, mas os poetas dramáticos dos séculos XVI e XVII, que eu lembre, nunca romperam a convenção que separa a cena do espectador. O sainete, além disso, faz deslizar uma confidência no ouvido do público: outra comédia, representada há pouco tempo num teatro da cidade, *La Celestina*, 'era mestiça e acabada em retalhos'. Ou seja, feita por um espanhol e um mexicano, juntando pedaços ou fragmentos. Todos os críticos pensam que essa comédia mestiça é o 'poema dramático' a que se refere Castorena y Ursúa no prólogo de *Fama*, deixado inconcluso pelo espanhol Salazar y Torres e acabado pela *criolla* Juana Inés. Essa comédia, conhecida como *La segunda Celestina*, apareceu impressa em 1694, mas com final diferente do de sóror Juana, escrito por Juan de Vera Tassis, amigo e editor de Salazar y Torres. Podemos concluir, pelo que se diz no sainete, que a versão 'mestiça' foi representada na Cidade do México antes de *Los empeños de una casa*. Não se especifica a data, mas se dá a entender que foi por esses anos, quer dizer, entre 1680 e

2. Francisco Monterde, *Sainetes de sor Juana*, México, 1945.

1683. A representação da comédia se deu sem dar a conhecer o nome do poeta que a completara. É explicável: era uma freira. Mas muita gente sabia do segredo. É assombroso que uma freira escrevesse comédias sobre amoricos, duelos, raptos e mortes não só para o palácio como para o teatro público. Não menos surpreendente é que o tema de uma dessas comédias fosse o tão escabroso da *Celestina*.

O verdadeiro nome da comédia é *El encanto es la hermosura, y el hechizo sin hechizo*, mas foi conhecida como *La segunda Celestina*. Ramón de Mesonero Romanos a incorporou ao segundo volume de *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, da Biblioteca de Autores Espanhóis. Publicou a versão de Vera Tassis, embora diga que conheceu outra edição com um final diferente, feito por 'um autor anônimo'. Foi um erro ter preferido a versão de Vera Tassis, pois o texto descartado era quase seguramente o da comédia 'mestiça' de sóror Juana, hoje perdida. Castorena y Ursúa diz que não a incluiu em *Fama* por ser seu assunto "próprio do primeiro tomo". Acrescenta "que está sendo impresso para ser representado às Suas Majestades". A informação de Castorena confirma minha suposição: a comédia não incluída por Mesonero Romanos em sua recompilação deve ter sido a de sóror Juana. E aí tem mais um detalhe que torna dolorosa essa perda: Castorena y Ursúa não diz que a poeta tenha simplesmente terminado a comédia de Salazar y Torres, mas que "a aperfeiçoou com graciosa propriedade". Sem dúvida teve em suas mãos um rascunho e seu trabalho não consistiu unicamente em finalizar a obra, mas polir o texto e, talvez, até refazê-lo.

Los empeños de una casa é uma comédia bem-feita e bem-escrita. Ainda hoje, três séculos depois de sua estréia, é uma obra divertida. É famoso, no primeiro ato, o longo diálogo de dona Leonor, a heroína, que conta sua vida, transparente transposição da de Juana Inés, como já afirmei na Segunda Parte deste livro. É o único momento em que emerge, entre o torvelinho de graciosos incidentes e confusões da ação, a realidade de um personagem que foge ao protótipo convencional da *dama jovem*. Não dura muito essa impressão: Leonor volta a ser, depois desse diálogo, a dama apaixonada de todas as comédias, que foge de

casa por amor e volta para se casar. O único personagem com certa individualidade é o engraçado Castaño, que fala como os mexicanos e assim introduz um tom local à ação (que transcorre num lugar abstrato: o interior de uma casa em Toledo). Anderson Imbert observa que Castaño, na terceira jornada, rompe outra vez as fronteiras entre a ficção e a realidade, "ao se disfarçar de mulher e se dirigir ao público, consultando as senhoras sobre roupas íntimas".[3] A comédia cativa o interesse do espectador por seu ritmo veloz, quase cinematográfico, e pelos contínuos encontros e escapadas na obscuridade de um salão ou de um jardim, entre damas cobertas e cavalheiros com a visão ofuscada pelo desejo e pelos ciúmes. Nas trevas brilha o encontro das espadas e reluzem os conceitos, as agudezas e as piadas. Também há um momento de calma mágica: cantam alguns músicos e o estribilho de sua canção diz: *¿Cual es la pena más grave/que en las penas de amor cabe?* ("Qual é a pena mais grave/que nas penas de amor cabe?") E cada um dos protagonistas responde a si próprio: ciúmes, ausência, desconfiança.

A outra comédia, *Amor es más laberinto*, foi representada em 11 de janeiro de 1689 no palácio vice-reinal para celebrar o aniversário do novo vice-rei, Gaspar de Silva, conde de Galve, recém-chegado à Nova Espanha. Foi precedida por uma loa na qual sóror Juana executa um desses truques de prestidigitação em que era mestra; assim como fizera do marquês de la Laguna um novo Netuno, transforma Gaspar de Silva em outro Jano. Versificação variada, hipérboles e metáforas. A loa termina louvando os vice-reis que entram e os que saem (os Galve e os Monclova). Diante do elogio final não sabemos se sorrimos ou ficamos vermelhos de vergonha:

> Claro Silva, excelso Jano:
> en vuestras manos la Edad
> quiera ser Eternidad...*

3. Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo I, México, FCE, 1974.

* Claro Silva, excelso Jano:/en vossas mãos a Idade/quer ser Eternidade... (N. do T.)

Amor es más laberinto também é uma comédia de intriga galante, equívocos e duelos, embora a ação transcorra na Creta de Minos e do Minotauro. Os cortesãos são Teseu e Baco, príncipes, e as damas as infantas Fedra e Ariadne. A crítica, de Menéndez Pelayo a Vossler, falou barbaridades dessa comédia; a verdade é que — para mim e alguns outros que a lemos com simpatia — é uma obra cheia de peripécias divertidas e da qual emana uma poesia pitoresca, feita da superposição do arcaísmo cretense e o barroquismo palaciano da linguagem e da intriga. Tudo transcorre entre vagas, quiméricas arquiteturas. *Amor es más laberinto* exagera na nota culteranista, relativamente moderada em *Los empeños de una casa*, sobretudo na segunda jornada, que não é de sóror Juana, mas de outro poeta, Juan de Guevara.[4] Essa jornada tem sido muito criticada, com mais acidez que razão. Acredito, como Méndez Plancarte, que não é inferior às duas escritas por sóror Juana; além da dignidade verbal do conjunto, tem momentos teatrais que Moreto teria aplaudido, como a cena do baile de máscaras na qual Ariadne acredita que dança com Teseu enquanto este tem Fedra como acompanhante. A melhor passagem, talvez, é a cena em que Fedra e Ariadne dizem a si próprias dois sonetos labirínticos e noturnos.

O interesse dessa comédia não reside em seus versos artificiais e refinados nem nas complicações da trama, mas no discurso de Teseu, no primeiro ato. Ao se apresentar diante de Minos, o príncipe ateniense relata suas façanhas, mas antes, à guiza de prólogo, expõe sua idéia sobre a origem do estado, quer dizer, de como nasceu a dominação sobre os homens. Começa dizendo que, embora tenha sangue real, não fala como um rei, e sim

4. O erudito Francisco Fernández del Castillo acreditava ser Guevara primo de sóror Juana, suposição a que hoje não se dá nenhum crédito. O presbítero Juan de Guevara nasceu no México — data desconhecida — e morreu em 1692. Em sua época foi um poeta conhecido e estimado. Exaltado gongorista, foi premiado várias vezes nos concursos poéticos daqueles tempos. Pouco ficou de suas obras. As escassas mostras que Méndez Plancarte conseguiu reunir no terceiro volume de *Poetas novohispanos* (México, 1945) revelam um hábil, competente e impessoal reprodutor do estilo poético imperante em seu tempo.

como um guerreiro: um bom soldado pode transformar-se no 'rei supremo', mas de um rei, só por ser rei, não se pode fazer um bom soldado. E em seguida afirma que os primeiros

> que impusieron en el mundo
> el dominio fueron los hechos,
> pues siendo todos los hombres
> iguales, no hubiera medio
> que pudiera introducir
> la desigualdad que vemos,
> como entre rey y vasallo,
> como entre noble y plebeyo.
> Porque pensar que por sí
> los hombres se sometieron
> a llevar ajno yugo
> y a sufrir extraño freno,
> si hay causas para pensarlo
> no hay razón para creerlo...
>
> De donde infiero, que sólo
> fue poderoso el esfuerzo
> a diferenciar los hombres,
> que tan iguales nacieron,
> con tan grande distinción
> como hacer, siendo unos mesmos,
> que unos sirvan como esclavos
> y otros manden como dueños.*

---

* que impuseram no mundo/o domínio foram os fatos,/pois sendo todos os homens/iguais, não haveria meio/que pudesse introduzir/a desigualdade que vemos,/como entre rei e vassalo,/como entre nobre e plebeu./Porque pensar que por si/os homens se submeteram/a levar alheio jugo/e a sofrer estranho freio,/se há causas para pensá-lo/não há razão para nisso acreditar...//De onde infiro que só/foi poderoso o esforço/a diferenciar os homens,/que tão iguais nasceram,/com tão grande distinção/como fazer, sendo uns mesmos,/que uns sirvam como escravos/e outros mandem como donos (N. do T.).

Esse texto que, com exceção de José María Vigil, nenhum crítico nem sequer mencionou é insólito por várias razões.[5] Uma, porque é a única ocasião em que sóror Juana aborda um tema dessa natureza. Outra, porque Teseu pronuncia seu discurso num festejo destinado precisamente a celebrar um príncipe. Outro mais, porque não é fácil explicar como semelhantes princípios puderam ser externados no palácio vice-reinal sem escândalo. Enfim, as palavras de Teseu são insólitas pelo seu próprio conteúdo. Um século antes, em *Grandeza mexicana* (1604), Bernardo de Balbuena elogiara a desigualdade — origem da sociedade política, das artes e da ciência —, mas lhe dera uma raiz diferente à da força desnuda. O ponto de partida de Teseu está nos filósofos neotomistas espanhóis. Esses autores, quase todos jesuítas e todos imersos na grande controvérsia da Reforma e da Contra-Reforma, são os fundadores do moderno constitucionalismo que vê na vontade popular a fonte legítima do poder estatal. Segundo Vitoria, Suárez, Molina e seus seguidores, no princípio os homens eram livres e iguais. O *status naturae*, diz Molina, não conhece o direito de dominar os outros. Nesse estado — grande diferença com Hobbes — não reinavam nem a arbitrariedade nem a violência, mas a lei natural. Segundo Suárez, as comunidades primitivas careciam de organização política, porém não eram compostas por indivíduos transumantes como haviam sustentado os estóicos: os homens do princípio viviam agrupados em famílias. O homem, diz ainda Suárez, por natureza é social, sendo-lhe natural a idéia de 'comunidade doméstica'.

Por que mudaram os homens a liberdade e a igualdade do princípio pela dominação e pelas hierarquias? Essa pergunta — a mesma que depois fizeram Hobbes e Rousseau — foi respondida de uma maneira muito original. O *status naturae* não é sinônimo de inocência: o homem é natureza caída. Se os homens

5. Num discurso pronunciado numa roda literária em homenagem a sóror Juana, celebrada em 12 de novembro de 1874, na Cidade do México, Vigil observa nas palavras de Teseu uma vaga prefiguração das idéias de Hobbes. O crítico mexicano não conhecia as concepções de Suárez e seus discípulos sobre a origem do Estado.

tivessem continuado a viver nessas comunidades pré-políticas, se teriam exposto a terríveis e talvez mortais acidentes — a injustiça, a violência, a dispersão. Assim, como contraponto ao otimismo da lei natural, os teólogos espanhóis introduzem em sua teoria a visão sombria do homem caído herdada de Santo Agostinho. Para fazer frente a esses males e perigos, os homens decidiram estabelecer comunidades políticas e escolher 'uma autoridade pública que promovesse o bem comum'. Embora o poder político nasça da lei natural, que o predetermina, por assim dizer, seu estabelecimento, em cada sociedade, é a expressão da vontade humana. Os homens, voluntariamente, escolhem a dominação e a desigualdade, mas, com elas, escolhem também as leis, a paz, as instituições, as ciências e as artes — a civilização. Essas idéias levariam Juan de Mariana a proclamar o 'direito a resistir' ao príncipe injusto, acudindo até mesmo ao regicídio.[6]

Sóror Juana segue os neoescolásticos unicamente na primeira parte do discurso de Teseu: a igualdade e a liberdade do começo; depois, em lugar de apelar ao consenso tácito que delega a autoridade a um senhor que a transmite — por estes ou aqueles meios, herança ou eleição — a seus descendentes, postula a força como o fator que torna possível o salto da sociedade natural à sociedade política. É verdade que não é ela quem fala, mas Teseu, um personagem de comédia. Mas ninguém o refuta: nem Minos nem os outros príncipes e nobres que o escutam. De onde tirou sóror Juana essas idéias de um realismo desolador, em contradição manifesta com as doutrinas prevalecentes em sua época? Como não apareceu nenhum clérigo jurista que a contestasse? Teria medido o alcance do que dizia ou pôs essas idéias na boca de Teseu com o afã de surpreender e deslumbrar? Não é fácil responder a essas perguntas.

O teatro de sóror Juana foi, quase seguramente, representado na Espanha. Não é impossível que também tenha sido encenado em Lima e em outras cidades da América espanhola. A di-

6. *Cf.* Quentin Skinner, *The foundation of modern political thought* (vol. II: *The revival of thomism*), Cambridge University Press, 1978.

fusão de sua obra foi extraordinária: não só foi editada e lida na Espanha como teve leitores e admiradores fervorosos no Peru e em outras partes. O historiador do teatro no México, Armando de Maria y Campos, publicou em um jornal uma curiosa informação. Em 1709, celebrou-se em Manilha, como em todos os domínios da Coroa espanhola, o nascimento do primeiro filho de Felipe V. Os festejos, luxuosos e prolongados, duraram nove dias: loas, comédias, touradas, fogos de artifício, bailes de máscaras e danças nativas. No primeiro dia, depois dos solenes ofícios religiosos, foi representada uma comédia de Agustín Moreto e depois de uma semana entre touros e danças foi encenada *Amor es más laberinto*. No último dia, o nono, a celebração foi encerrada com *Los empeños de una casa*.[7] As loas foram escritas pelos talentos locais e nelas se exalta a figura de sóror Juana. Em seu século, só Lope de Vega, Góngora e Calderón tiveram tão ampla fama; depois, na era moderna, unicamente Darío, Neruda e Borges.

As loas ocupam um lugar especial na obra de sóror Juana, análogo na poesia profana ao dos vilancicos na religiosa. Em sua origem as loas eram um monólogo que recitava um ator como prólogo à comédia e no qual, como diz seu nome, se elogiava o público ou a cidade onde se dava a representação. Logo o prólogo se transformou em diálogo e as loas se transformaram em pequenas peças de teatro com temas que se prestavam a alegorias como a amizade, o amor, a monarquia, as cores, as letras ou os dias da semana. No século XVII, as loas caíram em desuso, mas se conservaram como prólogos aos 'autos sacramentais' e às representações reais. Sóror Juana escreveu cinco dessas loas: duas para suas comédias e três sacramentais. Além disso, uma loa à Concepção, cinco para celebrar vários aniversários de Carlos II e outras sete dedicadas a honrar e festejar diferentes personagens: os anos da rainha mãe, Mariana da Áustria; os de María Luisa

7. Armando de Maria y Campos, "El teatro de sor Juana Inés de la Cruz en Manila, en 1709", jornal *Novedades*, homenagem a sóror Juana no suplemento dominical *México en la Cultura*, nº 145, México, 1951.

de Orleans, primeira mulher de Carlos II; os do marquês de la Laguna; para uma festa da condessa de Paredes; os anos de José de la Cerda, filhos dos vice-reis; os de Elvira de Toledo, condessa de Galve, e os do frei Diego Velázquez de la Cadena, irmão de seu padrinho de ordenação. A primeira loa que escreveu (1675?) é religiosa por seu assunto e mundana pela ocasião: a loa da Concepção foi representada na casa de um rico morador da cidade para celebrar o aniversário de seu primogênito, José Guerrero, "belo, religioso Adônis" que sacrifica, no templo da Virgem, "a primícia" de sua idade.

Em cerca de quinze anos, entre 1675 e 1690, sóror Juana compôs treze pequenas peças teatrais. Todas elas giram em torno de uma idéia ou um fato alegórico: a música e as notas, os astros e o destino humano, as estações e os elementos, a rivalidade entre Belona e Vênus ou entre Flora e Pomona etc. Cada episódio e cada incidente eram precedidos ou coroados de danças e canções. Espetáculo tanto para os olhos como para os ouvidos e a mente, o vestuário e os cenários devem ter sido luxuosos. A composição dessas peças exigia o trato contínuo com músicos, cenógrafos e atores — uma atividade buliçosa, paralela em certo modo à dos vilancicos que se cantavam nas catedrais, porém mais complexa. De novo, poesia de encomenda e pela qual ela obtinha, simultaneamente, remunerações e crédito político na corte. O convento, como instituição social e econômica, só podia alentar e estimular a atividade de sóror Juana como poeta oficial. O aspecto utilitário não prejudicou sua imaginação nem sua mestria: a sóror Juana das loas cortesãs e mitológicas não foi menos fecunda ou inspirada que a dos vilancicos. Os temas eram menos atraentes que os destes últimos, com suas histórias maravilhosas da Virgem, dos santos e mártires, mas o pouco que se podia dizer dos príncipes e dos grandes deste mundo se compensava como recurso à mitologia, aos emblemas e à erudição. Surpreende que com um material tão ordinário como os aniversários dos poderosos, sóror Juana tenha conseguido escrever pequenas obras que, em seu gênero, são perfeitas.

A riqueza e a variedade métrica dessas obras teatrais é assombrosa. As loas não só são um completo repertório dos metros

predominantes no fim do século XVII, como incluem muitos que se usavam pouco — como o alexandrino e o hendecassílabo anapéstico ou de gaita galega (de foles). À mestria do versificador, acrescento a graça e a fantasia do poeta. Sob o ponto de vista da invenção, as loas cortesãs são mais complexas e elaboradas que os vilancicos. É verdade que nenhuma das loas tem trechos líricos que possam ser comparados à alta poesia dos melhores vilancicos. Mas não perdem em graça e em frescor. Uma antologia inteligente das loas ofereceria mais de uma surpresa a um leitor amante da poesia. Ao me ocupar da crença na influência dos astros, na Quarta Parte deste livro, me referi à quinta loa pelos anos do rei (378), na qual cada um dos sete planetas da antiga astronomia — Saturno, Júpiter, Marte, Mercúrio, Vênus, a Lua e, no centro, o Sol que é Apolo — desce à Terra como um concílio de estrelas para reiterar as 'benignas influências' que, ao nascer, conferiam a Carlos II. A desproporção entre a 'benignidade' astral e o infeliz reinado de Carlos II é enorme; também o é a distância entre o tema da loa e seu esplendor verbal. Os planetas discorrem em torno de Apolo:

> En los doseles siete de los Orbes,
> sentados en los tronos de alabastro,
> períodos son de fuego sus conceptos,
> cláusulas son de luces sus vocablos.*

Na loa a María Luisa de Orleans para seu aniversário (379), falam as três faculdades — Entendimento, Vontade, Memória — e os três tempos — Passado, Presente e Futuro — ao redor da música. As três faculdades invocam os tempos:

MEMORIA: ¡Ah, del Tiempo Pasado,
protocolo del Mundo, em quien el Hado,
de sus judicaturas,
conserva las antiguas escrituras!

---

* Nos dosséis sete das Orbes,/sentados nos tronos de alabastro,/períodos são de fogo seus conceitos,/cláusulas são de luzes seus vocábulos (N. do T.).

VOLUNTAD: ¡Ah, del Tiempo Presente,
fluxible instante, que tan velozmente
pasa, que quien te alaba,
presente empieza, y en pasado acaba!

ENTENDIMIENTO: ¡Ah, del Tiempo Futuro,
muralla excelsa, inexpugnable muro,
que aun al Angel negado,[8]
eres al Criador solo reservado!*

Na loa 380, dedicada à rainha mãe, aparece de novo o romance decassílabo no qual cada verso começa com um trissílabo esdrúxulo. Essa loa é de 1689 ou 1690, quer dizer, dos mesmos anos, aproximadamente, que o romance para a condessa de Paredes. É muito breve: apenas oito versos, sonoros e vazios. Ao falar das paixões musicais de sóror Juana eu me referi com certa extensão ao *Poema encomiástico* para o aniversário da condessa de Galve (384). Ao começar essa composição, sóror Juana fala, de forma bela, da oposição entre ver e ouvir, os olhos e os ouvidos, assim como de sua conjunção em cada obra de arte ou diante da beleza humana:

Si en proporciones de partes
sólo consiste lo hermoso
que no entienden los oídos
y que lo escuchan los ojos...**

8. As inteligências angelicais não podem conhecer o futuro, reino da liberdade, diz Méndez Plancarte se apoiando em Santo Tomás. Contudo, há aqui um pequeno problema teológico: Dante nos conta que as almas dos réprobos condenados no inferno têm o dom da dupla visão e podem conhecer o futuro.

* MEMÓRIA: Ah, do Tempo Passado,/protocolo do Mundo, em quem o Fado,/das suas judicaturas,/conserva as antigas escrituras!//VONTADE: Ah, do Tempo Presente,/flexível instante, que tão velozmente/passa, que quem te louva,/presente começa, e no passado acaba!//ENTENDIMENTO: Ah, do Tempo Futuro,/muralha excelsa, inexpugnável muro,/que ainda ao Anjo negado,/é ao Criador só reservado! (N. do T.)

** Se em proporções de partes/só consiste o formoso/que não entendem os ouvidos/e que escutam os olhos... (N. do T.)

A loa dedicada a María Luisa (382), para uma festa no jardim, gira em torno de uma disputa entre Flora e Pomona, a qual decide uma Ninfa... em favor de María Luisa. Essa loa contém linhas admiráveis e entre todas elas uma me impressiona muito, pois antecipa muitas imagens de poetas modernos, como aquela de Jorge Guillén que chama o cisne "teor da brancura". A de sóror Juana diz assim:

> por verte, la azucena
> el blanco cuello entona...[9]*

A quarta loa para o aniversário do rei (377) é talvez a melhor de todas. Isso por causa da variedade métrica, pela vivacidade das imagens e pela mestria. Já citei alguns preciosos versos ao falar, na Quarta Parte, dos poemas cortesãos: alguns novelinhos ecóicos em forma de 'balanço'. Ritmo feito da refinada combinação de metros que brotam como súbitos fornecedores num jardim não de plantas, mas de vogais e consoantes. Cito outro fragmento do mesmo poema:

> Las fuentes mi voz socorran:
> ¡corran!
> Mi eco las flores conduzcan:
> ¡luzcan!
> Mi amor las plantas ofrezcan:
> ¡crezcan!
> Y porque el favor merezcan
> de Carlos, en glorias tantas,
> aves,
> fuentes,
> flores,
> plantas,

9. *Entona*: ergue, levanta. [Tanto em português como em espanhol o verbo significa ostentar de forma majestosa ou altiva a fronte (N. do T.).]

* por te ver, a açucena/o branco pescoço entona... (N. do T.)

¡trinen,
corran,
luzcan,
crezcan!*

Este trecho é um exemplo de um recurso ao qual recorre sóror Juana repetidas vezes, sobretudo nas loas. Nesse sentido segue Calderón muito de perto, que emprega com grande mestria o mesmo procedimento. Dámaso Alonso estudou esse recurso e o denonima de "correlação *plurimembre*".[10] A frase bifurca-se como um caminho ou uma árvore em dois, três, quatro braços ou ramos que Alonso chama de membros. A relação entre os membros da frase é uma verdadeira *correlação* e ordena-se conforme o eixo da coincidência genérica e da diferença específica. Nos versos que transcrevi e que são apenas um momento de uma vertiginosa combinação, as aves, as fontes, as flores e as plantas coincidem genericamente por pertencer à natureza e por sua mobilidade e vitalidade: crescem, brilham, correm, cantam. As diferenças são o resultado não só do ser próprio de cada um, mas de que cada palavra é dita por um personagem diferente: Éolo as aves, Siringe as fontes, Flora as flores e Pan as plantas. Mais simples e puro é o monólogo de Éolo, nítido fragmento feito de ar sem peso, como a própria linguagem:

Yo que presidente Dios
de la raridad del aire
soy, y a quien toca el gobierno
del imperio de las aves,
que su transparente espacio
en vagas diversidades,

---

* As fontes minha voz socorram:/corram!/Meu eco as flores conduzam:/luzam!/Meu amor as plantas ofereçam:/cresçam!/E porque o favor mereçam/de Carlos, em glórias tantas,/aves,/fontes,/flores,/plantas,/trinem,/corram,/luzam,/cresçam! (N. do T.)

10. Dámaso Alonso, *Seis calas en la expresión literaria española*, 4ª edição, Madri, 1970.

iris animados, pueblan,
adornan, vanos volantes;
pues soy Eolo, del viento
diáfana deidad vagante...*

O surgimento do Reflexo também é memorável. Linhas cristalinas por sua clareza, mas, também, pelo som líquido das sílabas ao deslizarem pelo canal do verso. O Reflexo, na transparente

superficie de las aguas,
de los rayos refulgentes
del Sol se forma.
Y en trono
de cristales aparece...**

A passagem do Reflexo é só um exemplo dos muitos acertos verbais e visuais dessa loa. Além disso, é um modelo ou emblema das excelências e limitações desses joguinhos teatrais. Insubstanciais e frágeis arquiteturas, são como o reflexo que nasce do choque da luz contra uma superfície: brilham um instante e se desvanecem, breve esplendor suficiente.

---

* Eu que presidente Deus/da raridade do ar/sou, e a quem governa/o império das aves,/que seu transparente espaço/em vagas diversidades,/íris animados, povoam,/adornam, vãos volantes;/pois sou Éolo, do vento/diáfana deidade vagante... (N. do T.)

** superfície das águas,/dos raios refulgentes/do Sol se forma./E no trono/de cristais aparece... (N. do T.)

5. O CARRO E O SANTÍSSIMO

Peças teatrais num só ato que eram representadas durante a festa do Corpus, os autos sacramentais são uma das criações mais singulares da civilização hispânica. Naquela época supunha-se que deveriam ter como tema o sacramento da Eucaristia, mas, na maioria dos casos, sua relação com este mistério era tangencial e postiça. Os críticos e historiadores da literatura espanhola estudaram a evolução desse gênero, do final do século XV até a metade do século XVIII, como um fenômeno estético e uma manifestação do fervor religioso do povo espanhol. Mas há outro aspecto dos autos: a organização financeira que tornou possível sua continuidade durante mais de dois séculos e que, por sua vez, é a manifestação da política da Igreja e da monarquia. Marcel Bataillon revelou a outra face da questão: sem a Contra-Reforma, que foi também, como o mesmo crítico francês ressalta, a *reforma* do catolicismo espanhol, o fenômeno dos autos seria incompreensível.[1]

Os autos descendem do teatro religioso medieval, ainda impregnado das antigas cerimônias e festas pagãs. Os mistérios sagrados, acompanhados dos jogos e pantomimas, eram representados nos átrios das igrejas. Com freqüência as procissões e grupos mascarados irrompiam no interior dos templos, até mesmo enquanto se celebravam os ofícios divinos. Na Espanha, a tradição era muito antiga. As procissões do Corpus foram instituídas no século XIII. No século XV esses desfiles eram muito

1. Marcel Bataillon, "Explicación del auto sacramental" (1940). Este ensaio foi incorporado por Manuel Durán e Roberto González Echevarría à sua excelente compilação, precedida por um sagaz estudo preliminar, *Calderón y la crítica: historia y antologia*, Madri, 1976.

populares; a grande atração eram os carros, não muito diferentes dos carros alegóricos do Carnaval moderno ou das grandes festividades religiosas da Índia. Nesses desfiles via-se, diz Bataillon, "desde o dragão de São Jorge até a Arca de Noé". Ao lado das imagens pintadas e das esculturas, havia atores e palhaços que recitavam, cantavam e dançavam. Durante o festejo se bebia, se comia, e as máscaras, seguidas pela multidão, penetravam com alvoroço nas igrejas. As procissões e festas espanholas não eram muito diferentes das do resto da Europa. Mas a Reforma, nos países sob seu domínio, suprimiu essas expansões populares tidas como pagãs. Impressionada talvez pelo exemplo da severidade luterana, a Igreja decidiu, senão suprimir essas celebrações amadas pelo povo, pelo menos depurá-las. A procissão foi abreviada, os espetáculos passaram a ser celebrados fora da igreja e o centro da festividade foi a representação de uma obra religiosa, aprovada previamente pelas autoridades. O auto, diz Bataillon, "foi uma transação entre o costume de celebrar o Corpus com representações teatrais e as exigências da reforma católica" preconizada pelo Concílio de Trento.

A liderança municipal de cada cidade importante era encarregada de suprir, quase sempre com generosidade, as necessidades dos autores, cômicos e cenógrafos. A cidade de Madri comissionou Lope, Tirso, Mira de Amescua e outros poetas famosos para que escrevessem os autos que se representavam a cada primavera. Na época do apogeu do gênero Calderón teve a exclusividade. Os melhores atores representavam os autos; os cenários e o vestuário eram luxuosos. As cidades pagavam somas consideráveis aos diretores das companhias que eram geralmente duas (dois autos eram representados). Além dessa subvenção, as companhias gozavam de vários privilégios. O maior era o monopólio teatral: nenhum outro grupo podia representar comédias; outro era a *joya*, um prêmio de cem ducados outorgado à melhor representação. Como um vestígio da procissão original, erguia-se um tablado entre duas carroças, numa praça ao ar livre. As representações começavam cedo, repetiam-se várias vezes e duravam dois dias, quinta e sexta-feira. Contínua comunicação entre o teatro sagrado e o profano: os poetas, os atores, os direto-

res de cena e os cenógrafos eram os mesmos. O auto sacramental foi uma atividade — arte e negócio — de profissionais. Não era raro ver uma atriz famosa representar a Fé ou a Castidade exibindo as jóias presenteadas por algum amante rico. Mas a comédia profana não só emprestava ao culto sacramental seus poetas e atores — era seu modelo estético; por sua vez, o auto fornecia à comédia um subsídio econômico e lhe conferia respeitabilidade. Essa organização, ao mesmo tempo econômica, religiosa e artística, não era essencialmente diferente dos vilancicos que se cantavam nas catedrais da Nova Espanha.

Como gênero literário, o auto sacramental nasce no final do século XV, embora com características bastante diferentes daquelas que teria mais tarde. Esse período primitivo — representado por um grande nome, o de Gil Vicente, e por outros menores como o de Timoneda — desemboca no grande rio poético que foi o teatro da Espanha durante a época de Lope. Os autos de Lope são na verdade obras devotas, regidas pela magia e pelo prodígio; os de Valdivieso são poemas líricos dialogados, contos que se apóiam num argumento tênue. Mira de Amescua continua a veia devota e edificante, mais perto do milagre que da teologia. Calderón mudou radicalmente o caráter do auto sacramental, que deixa de ser uma história prodigiosa e se transforma numa alegoria intelectual. Em sua forma final e acabada, o auto é uma construção não de conceitos, mas de imagens-conceitos, não de idéias, mas de personagens-idéias. Teatro simbólico e ele próprio símbolo, o auto é um emblema do mundo e seus transmundos. Dança das alegorias: cada conceito encarna numa imagem que se enlaça a outra até formar uma grinalda que logo se dissipa num esplendor — a alegoria não foi uma vitoriosa demonstração. O Deus de Calderón é fazedor, mas, sobretudo, pensante. Sua perfeição é a da geometria: o universo sai de suas mãos coerente como um sistema.

Os argumentos dançam, as tramas enroscam-se numa décima ou se esculpem num soneto, os silogismos rodam sobre si mesmos sapateando uma seguidilha. Artifícios cênicos da mente especulativa: as luzes da ribalta, os cenários pintados, as tramóias, os bastidores e, sobretudo, a fantasia que projeta sobre o

cenário outro cenário mental, como numa tela de cinema. Teatro de convenções estritas e de estranhos artifícios, estilizado como um balé e rigoroso como uma cadeia de deduções. Conjunção de um espaço e de um tempo, os autos só podiam nascer na Espanha, mas, também, só na atmosfera do século XVII. Os europeus da Idade Barroca contemplam o universo no espelho da analogia, que transforma os seres e as coisas em imagem que irradia significados contraditórios e complementares; contudo, não encontro na tradição teatral dos outros países nada semelhante aos autos espanhóis. Neles o amor pela argumentação e suas construções precisas junta-se ao furor dançante e ambos à fascinação pelos emblemas e os hieróglifos. Extraordinário ir e vir do pensamento mais abstrato à arte mais sensual, da lógica à dança, da teologia à bufonaria, por meio dessas pontes suspensas que são a alegoria e o símbolo.

Há muitos anos, em Tóquio, ao ver uma representação de teatro nô, pensei em Calderón. Então me ocorreu que esse teatro tem mais afinidade com o auto sacramental do que com a tragédia grega, como pensava Arthur Waley. Ambos estão muito perto da liturgia e em ambos a poesia mistura-se com a teologia. São sobretudo teatros regidos pelo símbolo. Escrevi na época:

> Não é arbitrário comparar as peças de Kanami e Seami aos autos sacramentais de Calderón, Tirso ou Mira de Amescua. A brevidade das obras e seu caráter simbólico, a importância da poesia e do canto — em uns por meio do coro, em outros por meio das canções —, a precisa arquitetura teatral, a tonalidade religiosa e, especialmente, a importância da especulação teológica — dentro e não diante dos dogmas — são pontos comuns a estas duas formas artísticas. O auto sacramental espanhol e o nô japonês são intelectuais e poéticos. Teatro no qual a vida é sonho e o sonho, a única vida possível. O mundo e os homens não têm existência própria: são símbolos. Teatro suspenso por fios racionais entre o céu e a terra, construído com a precisão de uma argumentação e com a violência fantasmagórica do desejo que só encarna para se aniquilar melhor.[2]

2. *Las peras del olmo,* México, 1957 (segunda edição: Barcelona, 1971).

Hoje modificaria a frase final: o que distingue o budismo do cristianismo é precisamente o tema do desejo. O budismo propõe-se a aniquilar o desejo, fonte do erro e da infelicidade; por isso os personagens do nô, almas penadas, revivem seu desejo para dissipá-lo — buscam a desencarnação. Animados por uma teologia oposta, os autos sacramentais celebram o mistério da Eucaristia: o próprio Deus, movido pelo desejo amoroso, encarna, morre e ressuscita.

O costume de festejar o Corpus com representações teatrais foi levado à Nova Espanha quase no dia seguinte ao da conquista: em 1539 celebrou-se essa festa, em Tlaxcala, com quatro peças teatrais. Um pouco depois, em 1565, o cabido da Cidade do México concordou em outorgar "uma jóia de ouro ou prata com valor de trezentos escudos à melhor representação". Desde então, durante todo o século XVI, as atas do cabido registram as somas que se entregavam aos diretores das companhias de cômicos para as representações do Corpus.[3] Entre os autores novo-hispânicos dessa época destaca, novamente, Hernán González de Eslava. Na primeira metade do século XVII, diz Beristáin, escreveram-se vários autos em línguas indígenas e para uma delas, o náuatle, traduziu-se *O grande teatro do mundo* de Calderón. Dispomos de poucos dados, observa Méndez Plancarte, sobre os autos escritos no México durante o século XVII, embora saibamos que em cada primavera, diante da catedral, representava-se no dia do Corpus um auto com sua loa. Entre os autores de dramas devotos da segunda metade desse século estão Salazar y Torres, Ramírez de Vargas e o massacrado Azevedo. Não existe registro de que tenham sido representados autos de sua autoria nas festas mexicanas do Corpus. Seriam representados só autores espanhóis ou este é um aspecto ainda inexplorado de nossa literatura?

Sóror Juana escreveu três autos, cada um deles precedido de uma loa: *El divino Narciso, El mártir del Sacramento: San Hermenegildo* e *El cetro de José.* O primeiro foi escrito em 1688

3. José Rojas Garcidueñas, *El teatro en la Nueva España en el siglo XVI*, México, 1935. Ver também, do mesmo autor, *Autos y coloquios del siglo XVI*, México, 1939.

ou um pouco antes; *El mártir del Sacramento* também foi escrito com a intenção de que fosse representado na corte madrilenha, pois ao final da loa é feita uma saudação ao rei e às duas rainhas, María Luisa de Bourbon e Mariana da Áustria. Não se conhece a data da composição desse auto, mas, pela dedicatória à casa real e pela intervenção da condessa de Paredes, que seguramente foi a intermediária entre sóror Juana e a corte de Madri, não é arriscado afirmar que foi escrito entre 1680 e 1688. Sobre *El cetro de José* os dados são ainda mais escassos; provavelmente é da mesma época que os outros dois. *El divino Narciso* apareceu no México em 1690, em edição avulsa; foi editado depois, com sua loa, no primeiro volume das *Obras* (1691). Os outros dois, com suas loas, foram publicados no ano seguinte, no segundo volume das *Obras* (1692). Não existem notícias, embora pareça estranho, que tenham sido representados no México. Durante esses anos, entre 1690 e 1693, a estrela de sóror Juana declina e não seria improvável que não se tenha desejado ofender Aguiar y Seijas representando uma obra da freira no átrio da catedral. Contudo, os combativos e feministas vilancicos de Santa Catarina são de 1691, embora fossem cantados, significativamente, não na Cidade do México, mas em Oaxaca.[4] Um exame cuidadoso das atas do cabido talvez pudesse resolver esses pequenos enigmas.

O interesse da loa *El mártir del Sacramento* não reside em sua construção dramática nem em seu valor poético, mas na luz que lança sobre as preocupações teológicas de sóror Juana. O assunto, típico do barroco e de uma sociedade clerical, é uma disputa entre dois estudantes de teologia sobre qual é a maior fineza — mostra de amor — de Cristo: sua morte, haver dado a vida por nós, ou nos ter deixado o sacramento da Eucaristia, o qual se dá como alimento de imortalidade e nos faz participar de sua natureza? O tema é o mesmo do Sermão do Mandato do padre Vieira e da crítica de sóror Juana a esse famoso texto: as finezas de Cristo. Em outros poemas, embora mais brevemente,

4. Os vilancicos de São Pedro cantados na Catedral do México em 1692 e que Méndez Plancarte inclui entre os atribuíveis — são realmente seus?

toca no mesmo ponto. Num dos vilancicos de São Bernardo (345) afirma que a maior fineza do Senhor foi morrer por nós, embora em seguida postule um paradoxo: Cristo, no sacramento eucarístico, *estando glorioso/está como muerto* ("estando glorioso/ está como morto"). Ou seja, num estado que compreende os dois extremos — a morte e a vida, a impassibilidade de Deus e o padecer da criatura. Em outro vilancico da mesma série (351), ela se inclina francamente pela Eucaristia enquanto nos dois versos de *El divino Narciso* escolhe, pela boca de Satanás, a outra fineza: morrer por "seu modelo".

Essas oscilações indicam ou que ela duvidava entre as várias respostas possíveis ou que, mais provavelmente, baseava seu juízo nas circunstâncias do momento. Não é fácil levar muito a sério suas opiniões teológicas: mais que convicções profundas eram especulações brilhantes para serem ditas numa sala de aula, no locutório de um convento ou no palco de um teatro. Ela queria brilhar e, no caso de Vieira, refutá-lo. Na loa *El mártir del Sacramento* aparece um terceiro estudante que reforça a disputa em favor da Eucaristia. Ele afirma exatamente o contrário do que, um pouco depois, diria sóror Juana em sua crítica ao padre Vieira. E tem mais uma coisa bastante reveladora: o terceiro estudante é uma personificação dela, pois diz que lhe encomendaram um auto, que escolheu a história do mártir São Hermenegildo e vai usar a discussão dos colegas como 'fábrica de sua loa'. Assim ela conseguiu, no fim da vida, realizar seu sonho de adolescente: vestir-se de homem e estudar na Universidade. Teatro dentro do teatro e piscada do autor ao público ao revelar a identidade do terceiro estudante, que não é outro senão a autora da loa e do auto que vai ser representado.

A ação de *El mártir del Sacramento* transcorre no último terço do século VI, na Espanha visigoda, durante o reinado de Leovigildo. O tema são as desavenças entre o rei, ariano, e seu filho, Hermenegildo, convertido ao catolicismo. Sóror Juana segue a *Historia de España* de Juan de Mariana.[5] Há uma comédia

5. Uma versão um pouco menos parcial do fato encontra-se na *Historia general de España* (primeiro volume) de Modesto Lafuente, Barcelona, 1877. Lafuente se-

dévota de Lope, *La mayor corona*, que Méndez Plancarte acha muito ruim por estar repleta de incidentes fantásticos, invenções grotescas e digressões. O auto de sóror Juana peca por um defeito contrário — esquematismo excessivo. Segundo parece, pela pressa em enviá-lo a Madri, ela não teve tempo de limar o texto. É obra que vemos nos andaimes e à qual faltam duas ou três janelas e uma escada. Sua versão da história de Leovigildo e Hermenegildo não só é sumária como injusta. Retrata Leovigildo como um sujeito vacilante e cruel como todos os tiranos, sob a influência perversa de um bispo ariano que se chama Apostasia, enquanto Hermenegildo e sua mulher, a católica francesa Ingunda, são as imagens da fé, da caridade e do amor filial. Leovigildo foi, segundo Lafuente, "um grande monarca, um guerreiro valente e um político astuto". Na verdade, é o fundador da instituição monárquica espanhola. Hermenegildo, talvez por ódio à sua madrasta, que também era ariana, ou por ambição, rebela-se contra o pai, que o tornara rei do que hoje é a Andaluzia, alia-se com os inimigos de sua pátria — os bizantinos e os suevos —, entrega aos primeiros, como presentes, sua mulher e seu filho, luta, é derrotado, Leovigildo o perdoa, volta a rebelar-se, é feito prisioneiro, rejeita a comunhão que lhe oferece um bispo ariano e é executado por ordem de seu pai.

Sóror Juana ficou insensível diante dessa história terrível, a um só tempo drama entre pessoas do mesmo sangue e conflito político e religioso. É inútil procurar em obras doutrinárias personagens reais e análises psicológicas; seja como for, o leitor moderno sente-se ofendido pela parcialidade com que se relatam os feitos e pelo simplismo rudimentar dos personagens e das idéias. Há traços antipáticos como essa cena na qual, ao rejeitar o bispo ariano, o intolerante Hermenegildo o chama de 'traidor comuneiro'. O que me irrita não é o anacronismo, mas que sóror Juana chame os comuneiros de traidores. Certamente que ela

---

gue a versão do cronista Juan de Vidara, "escritor contemporâneo, o mais próximo ao teatro dos acontecimentos", embora admita também "a Gregorio de Tours, também contemporâneo, porém que escrevia mais afastado do local dos acontecimentos".

não está sozinha nisso — é coisa de seu tempo.[6] Mas também é a paixão ideológica, doença do espírito que pertence a todos os tempos. Quando Recaredo, o irmão de Hermenegildo, o faz ver que, se a religião o afastou da obediência que devia ao seu rei e ao seu pai, "não foi pretexto suficiente para levá-lo à guerra", pois Leovigildo permitiu "em seus reinos o uso livre de tua fé", Méndez Plancarte, numa nota escrita com sanha, esclarece que este não é o pensamento de sóror Juana, mas de um personagem — e acrescenta: "A poeta vê em Leovigildo, com toda a Igreja, um lobo cujos dentes ameaçam os católicos com sangrenta matança". A visão do homem que nos oferecem as grandes obras é a de uma criatura dupla ou tripla; o verdadeiro poeta nos mostra sempre o outro lado da realidade. O teatro religioso espanhol foge, às vezes, das cadeias do dogmatismo graças precisamente a um de seus dogmas, o do livre-arbítrio, que concebe o homem como um ser contraditório e capaz de escolher. Por que não mostrou sóror Juana o outro Hermenegildo, antes do martírio que o transfigura — ambicioso, rebelde e tirânico?

El mártir del Sacramento é uma peça feita às pressas e depreciada por descuidos estéticos e imperfeições morais. Méndez Plancarte concorda com o primeiro ponto e ainda acrescenta uma 'lacuna ideológica': Hermenegildo rejeita a comunhão que lhe oferece o bispo ariano, Apostasia, "por não ser um verdadeiro sacramento", embora, segundo a doutrina da Igreja, a consagração eucarística de um bispo cismático ou herege é válida. Hermenegildo devia tê-la rejeitado não pela razão que sóror Juana lhe põe em seus lábios, mas porque aceitá-la "teria sido participar do sacrilégio do cismático e se comunicar com os não católicos". Para reparar essa falta de sóror Juana — e já que ela "dá por nulo tudo aquilo que se afaste do sentir comum de Nossa Mãe Igreja" — Méndez Plancarte redige outra versão do mesmo trecho, em sessenta e oito versos já depurados de erros! Enternecedora impertinência... Por sorte, nem tudo é teologia. Há

6. Dois séculos depois da rebelião dos comuneiros de Castela, o *Diccionario de autoridades* (1726) ainda diz: "*Comuneiro*: o que tomando a voz do comum ou do povo junta-se com outros para erguer-se e conspirar contra seu soberano".

um momento em que a ação se detém: Leovigildo segue uma sombra pelos corredores e câmaras de seu palácio, a qual nunca alcança e da qual não se pode desvencilhar. Por fim a interroga: *Quien eres?* E ela responde: *No te asombre/el que, suspenso en tu melancolía,/a ti te hable tu propria Fantasía* ("Quem és?" "Não te assombre quem, suspenso em tua melancolia,/a ti te fale tua própria Fantasia"). A sombra, que é uma projeção de Leovigildo, lhe mostra *visões*, no sentido cinematográfico da palavra, da triunfal história dos visigodos, protegidos pela fé ariana. Desfilam então, como numa tela, as imagens dos reis visigodos, suas batalhas e suas vitórias. É um recurso que sóror Juana tomou de Calderón, como a "correlação *plurimembre*" e outros. Ela o usa em seus três autos e nas loas; cada loa contém, como as bonecas russas, um auto que, por sua vez, contém cenas que são *vistas* de outras realidades e histórias. Alegorias em rotação. É a perspectiva pictórica transplantada à cena teatral e dotada de movimento — o cinema antes do cinema.

Em *El cetro de José* a arte do *trompe-l'oeil* literário é constante e acertada. A ação desenvolve-se em dois planos. Um segue a história bíblica de José, vendido por seus irmãos e que, depois da aventura com a mulher de Putifar e outras desventuras, transforma-se, por sua prudência e seus dons proféticos, no conselheiro e ministro de Faraon. O outro, superposto ao primeiro, é um comentário da ação, a cargo de Lucero e seus inseparáveis acompanhantes e confidentes: Inteligência, sua esposa, Conjectura e Inveja. Lucero é o diabo; Inteligência, Conjectura e Inveja são as projeções em que se desdobra. Os comentários de Lucero e seu séquito, às vezes refutados por Profecia e Ciência, são verbais e visuais: o espectador vê com os olhos aquilo que dizem os perspicazes e eloqüentes demônios. O comentário descobre nos atos de José uma alegoria e pouco a pouco os espíritos diabólicos percebem o verdadeiro sentido da história do jovem hebreu: é uma prefiguração da de Cristo. O primeiro aviso é o significado do nome de José. Inteligência repara que José quer dizer aumento de Deus: "Não é estranho? Talvez nessas sílabas exista um mistério". Circunspecto e filosófico Lucero rejeita a insinuação: "Deus é infinito e o infinito nem cresce nem decres-

ce". Inteligência replica: "Muito bem, mas temo..." e antes que termine, Conjectura se adianta:

> Digo que temo, en fin, que aunque infinita
> es la esencia divina, en ella admita
> otra naturaleza,
> que (aunque no crezca nada su grandeza),
> por no haberla tenido antes de ahora,
> pueda llamarse aumento. ¿Quién lo ignora?*

Extraordinária sutileza, para seu próprio mal, do diabo: no nome de José lê o de Cristo e decifra suas futuras derrotas.

Em outro trecho, que também mostra os signos do futuro nos episódios do passado, aparecem Adão e Eva. Esta última, embora enganada no começo pela serpente, depois vencerá o demônio por uma de sua progênie: Maria. Lucero espanta-se diante desse presságio pois, diz, os egípcios fizeram da serpente "o hieróglifo mais temido" da liberdade: novamente aparece o hermetismo 'egípcio'. E assim, passo a passo, os demônios vão descobrindo na história de José a prefiguração alegórica da encarnação de Cristo no homem. Foi um grande achado de sóror Juana ter transformado os demônios em intérpretes da história sagrada. Na cena final, os espíritos malignos vêem Jacó estirado, agonizante e rodeado por seus filhos. O patriarca despede-se e, antes de morrer, beija o cajado de José, que leva um pedaço de pão na ponta. É um signo que anuncia o futuro sacramento da Eucaristia, instaurado por Cristo para nos redimir. Prodigioso alimento

> Pues si el maná tuvo
> sabores distintos,

---

* Digo que temo, enfim, que embora infinita/seja a essência divina, nela admita/ outra natureza,/que (embora não cresça nada sua grandeza),/por não tê-la tido antes de agora,/possa chamar-se aumento. Quem o ignora? (N. do T.)

éste un sabor tiene,
pero es infinito.*

As loas para *El cetro de José* e *El divino Narciso* são gêmeas por causa de seu assunto e sua intenção. Em ambas a poeta enfrenta o tema das relações entre a religião pré-hispânica e o cristianismo. As loas expõem os *visos* ou signos que, embora cifrados e de modo alegórico, anunciaram nos ritos pré-colombianos o Evangelho. É um tema que preocupou os Pais da Igreja desde o século II e mais tarde foi objeto de discussões e especulações entre os filósofos e teólogos do Renascimento. A Idade Barroca o adotou e o transformou em assunto de polêmicas teológicas. Na Espanha inspirou autos e comédias devotas. O descobrimento e a conquista da América conferiu-lhe extraordinária atualidade, sobretudo quando os espanhóis começaram a perceber estranhas e inexplicáveis semelhanças entre certos ritos indígenas e os mistérios do cristianismo, tais como o batismo, a confissão, a comunhão e o sacrifício. Alguns como Bernardino de Sahagún e os primeiros missionários descobriram que essas semelhanças eram armadilhas e engodos do demônio; outros, especialmente os jesuítas, se inclinaram pela antiga interpretação de alguns Pais da Igreja: nas antigas religiões, havia indícios e anúncios da verdadeira religião. A Companhia de Jesus adotou essa interpretação na China e no sul da Índia, no México e no Peru. Na segunda metade do século XVII, essas explicações alegóricas transformaram-se nas orgias especulativas de Duarte e de Sigüenza y Góngora sobre Quetzalcóatl como Santo Tomás e de Netuno como um caudilho índio. Embora com moderação e sobriedade intelectual, sóror Juana acompanhou, como em tantos outros aspectos de seu pensamento, os jesuítas. O sistema de interpretação das loas é semelhante ao de *El cetro de José*, embora com uma grande diferença: não é a mesma coisa ver um anúncio da Eucaristia nos ritos de alguns idólatras antropófagos e vê-lo num episódio da Bíblia.

---

* Pois se o maná teve/sabores distintos,/este um sabor tem,/mas é infinito (N. do T.).

A loa para *El cetro de José* tem como personagens a Fé, Lei da Graça, Lei Natural, Natureza e Idolatria. Há uma relação simétrica entre as quatro primeiras: Fé é para a Natureza o que a Lei da Graça é para a Lei Natural. A ação se passa na América, recém-convertida ao cristianismo. Fé quer comemorar "glória tão assinalada"; em seguida, Natureza e Lei Natural propõem que se restabeleça a ordem natural do princípio, pervertido por Idolatria. A primeira julga que, antes de tudo, devem-se demolir os altares "onde seu sangue foi tantas vezes derramado"; a segunda pede a abolição da poligamia dos índios, que viola o contrato natural. Intervém Lei da Graça: é "da maior importância tirar dos altares as estátuas dos falsos deuses" e neles colocar a Cruz. Fé vai mais longe: sobre os altares onde se derramou o sangue humano devem-se levantar os símbolos do mistério da Eucaristia: o cálice e a hóstia. Nisso irrompe Idolatria, "plenipotenciária de todos os índios" e defende os antigos ritos. No final permite que se adore um único Deus, mas insiste em conservar os sacrifícios por duas causas:

> la primera es el pensar
> que las deidades se aplacan
> con la víctima más noble;
> y la otra, que en las viandas
> es el plato más sabroso
> la carne sacrificada,
> de quien cree mi nación
> no sólo que es la substancia
> mejor, mas que virtud tiene
> para hacer la vida larga...*

As razões de Idolatria são as tradicionais, salvo que a carne humana fosse, para os índios, "o prato mais saboroso". Nenhum

---

* a primeira é pensar/que as deidades se aplacam/com a vítima mais nobre;/e a outra, que nas refeições/é o prato mais saboroso/a carne sacrificada, de quem crê minha nação/não só que é a substância,/mas que virtude tem/para tornar a vida longa... (N. do T.)

texto confirma isso: comiam, sem sal, uma porção mínima do corpo da vítima. Uma verdadeira comunhão religiosa. Fé e Lei da Graça, diante das razões de Idolatria, recorrem ao seu arsenal teológico e lhe explicam o sentido secreto "da alegórica idéia dos sacrifícios humanos" e seu nexo sobrenatural com o mistério da Eucaristia. Só meio convencida, Idolatria responde "isso de Cristo se transformar em alimento é dura proposição". Fé então a convida para que assista ao auto sacramental *El cetro de José*, "em cuja vida encontram-se só mistérios de pão e trigo".

O assunto da loa para *El divino Narciso* é substancialmente o mesmo. Sóror Juana segue o historiador Juan de Torquemada que, em sua *Monarquía indiana*, descreve um rito que celebravam os astecas todo dia três de dezembro de cada ano: com grãos e sementes — entre elas, as inocentes *alegrías* em forma de doces que os mexicanos comem — misturadas e amassadas com sangue de crianças sacrificadas, faziam os sacerdotes uma grande figura do deus Huitzilopochtli, a qual depois flechavam até derrubá-la. Então eles repartiam seu corpo e cada um dos participantes comia um pedacinho. A cerimônia chamava-se *Teocualo: Deus comido*. As semelhanças desse terrível rito com a comunhão católica e o mistério da Eucaristia são evidentes. Como na outra loa, a Religião, vestida de dama espanhola, promete à América, vestida de 'índia bizarra', uma comida melhor que a do deus das sementes. América, convencida, canta:

> ¡Vamos, que ya mi agonía
> quiere ver cómo es el Dios
> que me han de dar en comida!*

Para situar em sua verdadeira perspectiva essas duas pequenas obras de sóror Juana — e também como introdução a *El divino Narciso* — devo voltar à origem desse tipo de interpretação. Desde o princípio os Pais da Igreja opuseram-se às religiões pagãs e à filosofia grega. Houve um fenômeno de atração e de

---

* Vamos, que já minha agonia/quer ver como é o Deus/que me hão de dar em comida! (N. do T.)

repulsão, um impulso para assimilar e, simultaneamente, combater essas idéias e crenças. O século II foi de paz e prosperidade, mas também de esterilidade filosófica e de grandes inquietudes religiosas. Quebra final do racionalismo grego que, destruída a antiga piedade, mostra-se incapaz de reconstruir sobre bases puramente racionais a vida civilizada. O racionalismo pagão, diz Festugière na obra célebre que dedicou a esses séculos, termina "por devorar a si próprio" e desemboca no ceticismo ou no ecletismo e na erudição.[7] Renasce o pitagorismo e buscam-se as crenças dos velhos povos: Judéia, Caldéia, os druidas, os gimnosofistas da Índia, os magos da Pérsia e, sobretudo, a sabedoria egípcia. Para o mundo greco-romano o Egito foi a Antiguidade. Astrologia, magia, misticismo; aparecem as escrituras sincretistas, surgem os movimentos gnósticos e, no meio de toda essa mescla de seitas e doutrinas, divulgam-se as revelações de Hermes Trismegisto, o deus egípcio Thoth. Seus ensinamentos eram o ensinamento original, dos quais derivavam o platonismo, o judaísmo e as outras doutrinas.

A existência dos textos herméticos e sua suposta antiguidade levantavam um problema: se só o povo eleito, o hebreu, recebera a revelação pré-cristã, então o conjunto de escritos atribuídos a Hermes e aos outros teólogos pagãos eram interpretações gentílicas do judaísmo — coisa em manifesta contradição com a antiguidade dessas doutrinas. Assim se abria a possibilidade de aceitar a existência de revelações parciais pré-cristãs, independentes da revelação bíblica. Essa opinião foi compartilhada por alguns Pais da Igreja, como Lactâncio e Clemente da Alexandria. Os jesuítas, séculos depois, a adotaram. Essa é a doutrina que, substancialmente, expõe sóror Juana em suas duas loas (367 e 371). E essa é, finalmente, a origem das antigas listas dos 'primeiros teólogos', mais tarde adotadas pelos neoplatônicos do Renascimento, nas quais se mencionam indistintamente Adão, Enoque, Zoroastro, Moisés, Hermes Trismegisto, Orfeu, as sibilas, Platão. A Idade Média conheceu essa tradição embora debi-

7. A.J. Festugière, *La révélation d'Hermes Trismégiste* (quatro volumes), Paris, 1950-1954.

litada pelos ataques de Santo Agostinho, que nela via reminiscências de astrolatria. Já me referi a como o hermestismo voltou, em fins do século XV, e como, por meio de Ficino, Pico de la Mirandola e outros, transformou-se na crença intelectual dos humanistas, poetas e artistas do Renascimento.

Um testemunho que confirma a difusão e a proeminência do hermetismo neoplatônico no século XVI é a dedicatória ao papa Gregório XIV do livro *Nova de universis philosophia* (1591) de Francesco Patrizi, aconselhando que a Igreja deixasse a filosofia escolástica e adotasse em seu lugar a hermética:

> Santíssimo Padre, Vossa Santidade e todos os futuros papas deverão dar ordens para que de agora em diante os livros que citei [ele se refere ao *Corpus hermeticum*] sejam explicados em todas as partes, como fiz em Ferrara duante catorze anos. Assim conquistareis amigos para a Igreja entre os homens inteligentes da Itália, Espanha e França; ou talvez até mesmo os protestantes alemães seguirão seu exemplo e voltarão ao seio da Igreja. É muito mais fácil atraí-los com esses meios que obrigá-los com excomunhões ou pela força das armas. Vossa Santidade deveria ordenar que essa doutrina [o hermetismo] seja ensinada nas escolas pelos jesuítas, que realizam um trabalho tão meritório e excelente.[8]

Os jesuítas não adotaram o hermetismo neoplatônico, mas se serviram do método de interpretação sincretista utilizado por Lactâncio e Clemente da Alexandria. Além disso, muitos jesuítas — entre eles e sobretudo o padre Kircher — inseriram certas noções herméticas no corpo doutrinal da escolástica. O século XVII novo-hispânico foi marcado pela influência intelectual dos jesuítas. O sincretismo da tradição hermética, como expliquei na Primeira Parte, adaptava-se admiravelmente ao seu projeto de conversação espiritual. Esse sincretismo permitia a revalorização ou, melhor ainda, a 'redenção' das antigas religiões nacionais, fosse as dos druidas para os descendentes dos galeses, a de Confúcio para os chineses ou a de Quetzalcóatl para os mexicanos. Dentro dessa corrente se inscrevem as obras históricas de

8. Citado por Frances A. Yates em *Giordano Bruno and the hermetic tradition*.

Sigüenza y Góngora sobre Quetzalcóatl e as loas de sóror Juana que têm como tema a relação sobrenatural entre os sacrifícios humanos e o mistério da Eucaristia.

O tema de *El divino Narciso* vem das *Metamorfoses*, fonte de inspiração de tantos poetas. Narciso, filho da ninfa Liríope e do rio Cefiso, era um jovem de grande beleza, amante da caça e desdenhoso das ninfas. Entre suas apaixonadas a mais ardente era Eco. Castigada por Juno por ser faladora e alcoviteira de Júpiter, a ninfa fora condenada a só repetir o final das frases que ouvia. Eco apaixonou-se tanto por Narciso que se consumiu até os ossos e dela só sobrou a voz. Narciso um dia chegou a uma fonte pura, nela se contemplou e por sua própria imagem se apaixonou. Incapaz de tocar e beijar seu reflexo, definhou até morrer. Então se transformou na flor que chamamos de narciso. Eco, a Fonte, Narciso: o mito foi tema da Antiguidade, do Renascimento, da Idade Barroca, do neoclassicismo e da Idade Moderna. Além de Ovídio e de inumeráveis poemas com o tema, sóror Juana inspirou-se diretamente numa comédia mitológica de Calderón, *Eco y Narciso*. Contudo, seu auto é mais complexo e de maior riqueza intelectual e lírica que a obra do poeta espanhol. Também adotou, da *Vulgata*, vários fragmentos do Cântico dos Cânticos, de outros livros (Jeremias principalmente) e dos Evangelhos, como no trecho de São Mateus que relata a tentação de Jesus na montanha (IV, 8-11). Os versos finais são uma tradução de um hino de Tomás de Aquino. Outros ecos: Garcilaso, São João da Cruz e Lope. A peça é um exemplo da arte refinada do mosaico ou, como se diz agora, do *collage* literário, no qual sobressaem Eliot e Pound. *El divino Narciso* reúne vários estilos e maneiras sem que essa diversidade prejudique sua unidade e originalidade.

O auto transforma a fábula de Ovídio numa alegoria da paixão de Cristo e da instituição da Eucaristia. A interpenetração das duas tradições, a mitológica e a bíblica, era constante; também os romances de cavalaria se trasladavam ao divino e Jesus aparece num auto de Lope como Amadís e seus doze apóstolos como os doze pares. Calderón usou e abusou do recurso: *El divino Orfeo, El verdadero dios Pan, El divino Jasón, Psiquis y*

Cupido. Esses precedentes situam o auto de sóror Juana dentro de uma tradição, mas não representam uma influência direta — como no caso de *Eco y Narciso*. Existe, por fim, outro antecedente: em alguns versos da *Epístola* de Aldana a Arias Montano encontrei uma possível fonte de *El divino Narciso*. Embora depois tenha sido esquecido, Aldana gozou de grande e merecido prestígio durante os séculos de ouro — Cervantes, Gil Polo, Quevedo e Lope de Vega o elogiaram — e sem dúvida sóror Juana leu esse autor. Aldana diz que Deus é "um Narciso sobrecelestial" e compara a alma com a ninfa Eco, que num lugar afastado repete "o doce som" divino. A alegoria de sóror Juana é mais complexa: Deus é Narciso, mas Eco não é a alma humana, porém o demônio. Acerto extraordinário e cheio de sentido: o demônio é o imitador, o símio de Deus, que repete o que diz a divindade só que transformando sua sabedoria em ruído vazio.

Sóror Juana conserva os três elementos centrais da fábula: Narciso, Eco e a Fonte. Acrescenta a Natureza Humana e a Graça. Deus criou o homem à sua semelhança, mas a Fonte, turvada pelo pecado original e pelos outros crimes dos homens, não lava o rosto da Natureza Humana, que antes foi cópia da divina. A Graça mostra à Natureza Humana um remanso puro, onde pode ser vista limpa e inocente. Esse remanso alude a Maria que, sendo humana, seria concebida livre de pecado original. Aparece Eco, "pastora agitada". É a natureza angelical caída: Satã. Ela está acompanhada pela Soberba e pelo Amor Próprio. A originalidade de sóror Juana consiste em haver transformado o mito pagão: Cristo não se apaixona por sua própria imagem, como Narciso, mas pela Natureza Humana, que é e não é ele. Em Ovídio, o adivinho Tiresias profetiza que Narciso morrerá "quando conhecer a si próprio" — o conhecimento equivale à morte. No auto de sóror Juana o conhecimento não mata: ressuscita.

A alegoria central da poeta oferece uma semelhança, na verdade extraordinária, com uma passagem do primeiro tratado, o *Pimandro*, do *Corpus hermeticum*. É impossível saber se ela leu esse texto, muito popular e comentado em sua época, na tradução de Ficino, ou se se inspirou em alguma versão de Valeriano, Moya, Kircher ou algum outro. O trecho, resumido, diz assim:

> *Nous*, Pai de todos os seres, criou um Homem semelhante a si mesmo [...] O Homem, muito formoso, era a imagem de seu Pai. [Este homem essencial, demiurgo criador] tinha plenos poderes sobre o mundo dos seres mortais e dos animais sem razão. Numa ocasião inclinou-se através das esferas e mostrou a Natureza sob sua bela forma de Deus. Ao vê-lo, a Natureza sorriu, apaixonada, pois vira a forma maravilhosa do Homem essencial se refletir na água. E ele, ao perceber na Natureza essa forma semelhante à sua, refletida na água, a amou e quis habitá-la. Mal quis isso, assim foi e entrou na forma sem razão. Então a Natureza, tendo nela recebido seu amado, a ele se abraçou. Assim se uniram e arderam de amor [...] Por isso o homem, entre todos os seres que vivem sobre a terra, é duplo: mortal pelo corpo e imortal pelo Homem essencial.[9]

A esse fragmento não falta excelência e é compreensível que Ficino o tenha lido com admiração e depois tenha impressionado sóror Juana. As semelhanças são perturbadoras: Cristo e o Homem essencial não se apaixonam por sua sombra, como o ignorante Narciso que não sabe quem é; ao contrário, sendo a própria sabedoria, ao se apaixonar por sua imagem divina também se apaixonam por alguma coisa que não é ela e que é mortal — a Natureza. Mas há uma diferença fundamental, a grande linha de separação entre o hermetismo neoplatônico e o cristianismo: o Homem essencial do *Pimandro* cai na Natureza, enquanto Cristo a redime. Pessimismo gnóstico e otimismo cristão.

El divino Narciso é um maravilhoso mosaico de formas poéticas e métricas. À profundidade e complexidade do pensamento corresponde a beleza da linguagem e a perfeição da concepção teatral. Apesar da complexidade do tema e do pensamento, não se abusa da linguagem culteranista como em *Amor es más laberinto*. A cena da tentação de Jesus, transposta num romance no estilo erótico-pastoril, possui uma fluência que, como diz com acerto Méndez Plancarte, faz pensar no Lope dos barquinhos que navegam no mar dos amores e dos ciúmes. Esse romance é uma adaptação de outro de Calderón com o mesmo

9. *Pimandro* (primeiro tratado, 12-15). Uso a edição do *Corpus hermeticum* de A. D. Nock e A.J. Festugière, Paris, 1945-1954.

tema; sóror Juana consegue o milagre de tornar mais leves os pesados versos do eloqüente Don Pedro e transformá-los em água. Eco mostra a Narciso suas riquezas:

Mira en cándidos copos
la leche que, ao cuajarse,
afrenta a los jazmines
de la aurora que nace.
Mira, de espigas rojas,
en los campos formarse
pajizos chamelotes[10]
a las olas del aire.*

A cena em que a Natureza Humana, guiada pela Graça, descobre a fonte onde Maria será concebida sem pecado, é outro trecho de poesia transparente. Reaparece a lira de seis versos, usada por sóror Juana em outras composições, com um hendecassílabo final que se bifurca em quatro membros:

¡Oh, siempre cristalina,
clara y hermosa fuente:
tente, tente;
reparen mi rüina
tus ondas presurosas,
claras, limpias, vivíficas, lustrosas!**

A Natureza Humana, que não perdeu inteiramente a memória de sua origem e de seu primeiro amor, apesar da longa história de suas infidelidades e traições, anda errante pelos mon-

10. *Chamalote*: tecido de seda prensada com tal arte que a cor sai ondeando e formando uma figura como as que usam os pintores para expressar as ondas... *(Diccionario de autoridades)*

* Olha em cândidos copos/o leite que, ao se coalhar,/desafia os jasmins/da aurora que nasce./Olha, de espigas vermelhas,/nos campos se formarem/bolas de palha/nas ondas do ar (N. do T.).

** Oh, sempre cristalina,/clara e formosa fonte:/tente, tente;/reparem minha ruína/tuas ondas pressurosas,/claras, limpas, vivas, lustrosas! (N.do T.)

tes em busca de seu amado. A paráfrase do Cântico dos Cânticos é menos pura e intensa que a de São João da Cruz, mas em sua opulência suntuosa, é memorável a descrição "dos sinais do amado", ousada combinação de Ovídio e da Bíblia:

> los ojos de paloma que enamora
> y en los raudales transparentes mora;
> mirra olorosa de su aliento exhala;
> las manos son al torno y están llenas
> de jacintos, por gala,
> o por indicio de sus graves penas:
> que si el jacinto es *Ay*, entre sus brillos
> ostenta tantos *Ayes* como anillos.*

A canção de Narciso em busca da ovelha perdida é outra paráfrase bíblica. É um fragmento que faz pensar em Lope outra vez, mais que em São João da Cruz. A menção das 'cisternas velhas' introduz, numa paisagem abstrata, um elemento concreto. Sóror Juana consegue o mais difícil: unir, sem esforço, o real e o alegórico

> Ovejuela perdida,
> de tu dueño olvidada,
> ¿adónde vas errada?
> Mira que dividida
> de mí, también te apartas de tu vida.
> Por las cisternas viejas
> bebiendo turbias aguas...**

Eco surpreende Narciso inclinado sobre a Fonte de água pura na qual contempla, na imagem da Natureza Humana, que

---

* os olhos de pomba apaixonada/e nos caudais transparentes mora;/mirra cheirosa de seu hálito exala;/as mãos estão cheias/de jacintos, por gala,/ou por indício de suas graves penas:/que se o jacinto é *Ai*, entre seus brilhos/ostenta tantos *Ais* como anéis (N. do T.).

** Ovelhinha extraviada,/por teu dono esquecida,/aonde vais errante?/Olha que dividida/de mim, também te afastas de tua vida./Pelas cisternas velhas/bebendo turvas águas... (N. do T.)

está escondida entre as ervas e juncos de margem, a sua própria. O furor de Eco é tão grande que, como na fábula pagã, perde a fala e unicamente pode repetir a palavra final do que dizem seus acompanhantes, Soberba e Amor Próprio. Simbolismo dentro do simbolismo, recurso predileto de Calderón e também de sóror Juana: Eco reúne todas as palavras que repetiu e forma assim uma frase entrecortada que resume a situação. *Tengo-pena-rabial de ver-que-narciso/a un-ser-quebradizo quiere* ("Tenho-pena-raiva/ de ver que Narciso/a um ser quebradiço ama"). Dois transtornos da fala idênticos e inimigos: a descida do Espírito desata as línguas dos fiéis e suscita o dom prodigioso que São Paulo chama de 'dom de línguas' e os modernos, glossolalia; os ciúmes, a cólera e a inveja — experiência por todos conhecida — nublam o entendimento e atam e enredam nossa língua: gaguejo. Os 'ecos', que pareciam exclamações de aprovação à vida em várias loas, em *El divino Narciso* são uma malha de ar e ruído que encerra, em suas repetições, a Inteligência caída.

Na outra cena Narciso, na busca da ovelha perdida, fala sozinho e ouve de repente uma voz que repete o que diz. É Eco, escondida no mato. Dueto alucinante, pois o Espírito divino se ouve no eco do Demônio:

¿Mas quien, en el tronco hueco,
Eco
con triste voz y quejosa,
quejosa
así a mis voces responde?
responde
¿Quién eres, oh voz; o dónde
te ocultas, de mí escondida?
¿Quién me responde afligida?
(Los dos:) *Eco quejosa responde.**

* Mais quem, no tronco oco,/*Eco*/com triste voz e queixosa,/*queixosa*/assim às minhas vozes responde?/*responde*/Quem es, oh voz; ou onde/te ocultas, de mim escondida?/Quem me responde aflita?/(Os dois:) *Eco queixosa responde* (N. do T.).

Depois dessa cena, o divino Narciso deita-se junto à Fonte e expira. Ao morrer diz um soneto, que de novo, é uma paráfrase do Evangelho. O soneto tem uma particularidade: 'o encavalamento' de muitos versos, um recurso não muito favorecido pelos poetas do século XVII. Sem dúvida sóror Juana se propôs assim a destacar a linguagem do moribundo:

> Ya licencia a la muerte doy: ya entrego
> el alma, a que del cuerpo la divida,
> aunque en ella y en él quedará asida
> mi deidad...*

A canção da Natureza Humana chorando a morte do amado, antes de a Graça lhe anunciar sua ressurreição, sob o 'cândido disfarce' da flor que chamamos narciso, é um canto diáfano:

> Ninfas habitadoras
> de estos campos silvestres,
> unas en claras ondas
> y otras en troncos verdes,
> ¡sentid, sentid mis ansias;
> llorad, llorad su muerte!**

A obra teatral de sóror Juana, a profana e a sagrada, gira na órbita de Calderón. Suas comédias, loas e seus autos sacramentais são planetas e satélites do poeta espanhol, mas *El divino Narciso* brilha com luz própria. Gênero híbrido, o auto sacramental está muito longe da sensibilidade moderna, apesar do caráter simbólico de grande parte do teatro moderno. Contudo, algumas obras, quatro ou cinco, o redimem e lhe outorgam essa

---

* Já licença à morte dou; já entrego/a alma, a qual do corpo a divida,/embora nela e nele ficará ligada/minha deidade... (N. do T.)

** Ninfas habitantes/destes campos silvestres,/umas em claras ondas/outras em campos verdes,/sintam, sintam minhas ânsias;/chorem, chorem sua morte! (N. do T.)

atualidade fora do tempo que é o signo da verdadeira poesia. Entre elas, ao lado de *Vida e sonho*, *O grande teatro do mundo* e *La cena de Baltasar*, está *El divino Narciso*, aliança surpreendente e ousada de complexidade intelectual e pureza lírica.

6. *PRIMERO SUEÑO*[1]

Apesar de seu extremado caráter intelectual, *Primero sueño* é o poema mais pessoal de sóror Juana; ela própria diz isso na *Respuesta*: "Não me lembro de haver escrito por meu gosto mais que um papelzinho que chamam *El sueño*". Que não nos engane o diminutivo: é seu poema mais extenso e ambicioso. A data de sua composição é desconhecida. Foi publicado pela primeira vez no segundo tomo das *Obras* em 1692, mas pelo que ela diz já era conhecido e comentado. Deve ter sido escrito por volta de 1685, quando ela beirava os quarenta anos de idade — é um poema da maturidade, uma verdadeira confissão, na qual relata sua aventura intelectual e a examina. Na *Respuesta* (1690), o poema se chama *El sueño*, assim, seco; na edição de 1692, o título fica maior: *Primero sueño, que así intituló y compuso la madre Juana, imitando a Góngora (Primeiro sonho, que assim intitulou e compôs a madre Juana, imitando Góngora)*. É difícil que o editor se tivesse atrevido a acrescentar a palavra 'primeiro' sem uma orientação da autora. Talvez ela pensasse escrever um *Segundo sueño* e daí a alusão a Góngora, autor de duas *Soledades*, a *primeira* e a *segunda*. Contudo, alguns críticos acham que o poema é uma totalidade auto-suficiente e que não necessita de uma segunda parte nem sóror Juana teve a intenção de escrevê-la: a palavra 'primeiro' é uma intromissão impertinente dos editores. Não acredito nisso e mais adiante direi por quê.

Será *Primero sueño* uma imitação das *Soledades*? Só no sentido anteriormente indicado. E como obra poética? A influência de Góngora tem sido observada por muitos, desde o padre

1. Conservo o título tal qual aparece nas edições antigas, embora o uso moderno aconselhe escrever: *Primer sueño*.

Calleja.[2] Por seus latinismos, suas alusões mitológicas e seu vocabulário, *Primero sueño* é um poema gongorista. E o é, além disso, pelo uso reiterado do hipérbato, que inverte a ordem natural da frase procurando ajustá-la ao padrão do latim. Também, em alguns trechos, há reminiscências de Góngora. Dito isso, é preciso acrescentar: as diferenças são maiores e mais profundas que as semelhanças. Por sua própria natureza, sóror Juana tende mais ao conceito agudo que à metáfora brilhante; Góngora, poeta sensual, sobressai na descrição — quase sempre verdadeiras recriações — de coisas, figuras, seres e paisagens, enquanto as metáforas de sóror Juana são mais para serem pensadas que vistas. A linguagem de Góngora é estética, a de sóror Juana, intelectual. O mundo de Góngora é um espaço cheio de cores, formas, indivíduos e objetos particulares; as duas *Soledades* são duas silvas descritivas: o mar e o campo, seus trabalhos, suas festas. *Primero sueño* também é uma silva, mas não uma descrição. É um discurso e seu tema é abstrato; suas frases prolongam-se em incisos e parênteses, recurso aprendido em Góngora que a poeta usa com um propósito diferente: não para descrever, mas para contar um único conto, no qual cada episódio é uma experiência espiritual. Em Góngora triunfa a luz — tudo, até as trevas, resplandece; em sóror Juana há penumbra — predominam o branco e o negro. No lugar da profusão de objetos e formas das *Soledades*, há o mundo desabitado dos espaços celestes. A natureza — mar, montes, rios, árvores, animais — desaparece, transformada em figuras geométricas: pirâmides, torres, obeliscos. A tentativa poética de Góngora consiste em substituir a realidade que vemos por outra, ideal; o poeta andaluz não põe em dúvida a realidade: ele a transfigura. A poeta mexicana propõe-se a descrever uma realidade que, por definição, não é visível. Seu tema é a experiência de um mundo que está mais além dos sentidos.

2. Eunice Joiner Gates, "Reminiscences of Góngora in the works of sor Juana Inés de la Cruz" (P.L.M.A., vol. 54, setembro-outubro, 1939); Emilio Carilla, "Sor Juana, ciencia y poesía: el *Primero sueño* (*Revista de Filología Española*, nº 36, julho-dezembro de 1956); Alfonso Méndez Plancarte, *El sueño*, México, 1951; José Pascual Buxó, *Góngora en la poesía novohispana*, México, 1960.

Góngora, transfiguração verbal da realidade que captam os sentidos; sóror Juana, discurso sobre uma realidade vista não pelos sentidos, mas pela alma.

Poesia intelectual? Na verdade, poesia do intelecto diante do cosmo. Nesse sentido, pode-se dizer que *Primero sueño* é uma estranha profecia do poema de Mallarmé: *Un coup de dés n'abolira le hasard*, que conta também a solitária aventura do espírito durante uma viagem pelo infinito exterior e interior. A semelhança é mais impressionante se notarmos que as duas viagens terminam numa queda: a visão resolve-se na não-visão. O mundo de Mallarmé é o de sua época: um cosmo infinito ou transfinito; embora o universo de sóror Juana seja o universo finito da astronomia ptolomaica, a emoção intelectual que descreve é a de uma vertigem diante do infinito. Suspensa no alto de sua pirâmide mental feita de conceitos, a alma descobre que os dois caminhos que se abrem à sua frente são abismos e despenhadeiros sem fim. Em *Primero sueño* aparece um espaço novo e distinto, desconhecido tanto por frei Luis de León e pelos neoplatônicos do século XVI, como pelos poetas do século XVII, Quevedo, Góngora ou Calderón. O espaço dos primeiros era o concerto das esferas, modelo visível, embora inaudível, da presença divina. O dos segundos era a realidade acidentada que captam nossos sentidos: um *aqui*; ou um conceito teológico, um *mais além*. O espaço que nos revela sóror Juana não é um objeto de contemplação, mas de conhecimento; não é uma superfície que os corpos percorrem, mas uma abstração que pensamos; não é o mais além celeste ou infernal, mas uma realidade rebelde ao conceito. A alma está sozinha, não diante de Deus, mas diante de um espaço sem nome e sem limite.

O título do poema (*Sueño*) produziu não poucas confusões. Alfonso Reyes assombra-se diante de "os leitos da subconsciência" e pergunta-se: "Terão os supra-realistas se assomado aos sonhos de sóror Juana?" Ezequiel Chávez fala de "poesia caótica" e Méndez Plancarte vê no poema um mundo "confuso, como o dos sonhos". Quase todos acreditam que se trata de um poema 'sonhado' e lembram o trecho da *Respuesta* no qual sóror Juana conta que às vezes resolvia problemas em sonhos. Mas seu poe-

ma é demasiado arquitetônico e complexo para ser confundido com um 'sonho', no sentido que hoje damos a essa palavra. Suficiente será recorrer à excelente e sucinta descrição do padre Calleja para desfazer qualquer semelhança do poema com os sonhos de que falam Reyes e os outros: "Sendo de noite, dormi; sonhei que de uma vez queria compreender todas as coisas de que o universo se compõe; não pude, nem mesmo divisas por suas categorias nem mesmo só um indivíduo. Decepcionada, amanheceu e acordei". É claro que usamos a palavra sonho para nomear diferentes experiências: o ato de dormir, as imagens fantásticas e irracionais que vemos enquanto dormimos, a faculdade psíquica ou fisiológica que produzem essas imagens, os desejos, as ambições, as ilusões, enfim, a rara experiência a que se refere sóror Juana. Nossas confusões aumentam porque em castelhano, ao contrário do francês, como exemplo próximo, a palavra *sueño* denota tanto *rêve* como *songe*. Sóror Juana e sua época tinham uma idéia mais clara de tudo isso. Num livro que sem dúvida ela leu, o comentário de Macróbio ao sonho de Cipião, distinguem-se cinco tipos de sonhos e dois deles — o pesadelo (*enypnion*, *insomnium*) e a aparição (*phantasma*, *visum*) — são da mesma natureza dos que contamos a nossos amigos e psicanalistas.[3] Para a Antiguidade, esses sonhos eram enganosos e sem valor.

O poema de sóror Juana conta a peregrinação de sua alma pelas esferas supralunares enquanto seu corpo dormia. A tradição da viagem da alma durante o sono corporal é tão antiga como a feitiçaria. É uma crença que, apesar de ser extremamente antiga, requer como suposição básica uma distinção radical entre o que chamamos alma e o que chamamos corpo. Na história do pensamento e da poesia do Ocidente, essa concepção da alma e do corpo como duas entidades independentes e separáveis foi formulada com extraordinária clareza por Platão e seus discípulos e continuadores. Para os gregos homéricos o corpo e a alma, *soma* e *psiquis*, eram consubstanciais; na *Ilíada* e na *Odisséia*, as

3. Macrobius Ambrosious Theodosius, *Commentary on the dream of Scipio, translated with an introduction and notes by William Harris Sthal*, Columbia University Press, Nova York, 1952.

almas dos mortos não são propriamente espíritos, no sentido atual da palavra, mas *sombras*, quer dizer, entidades compostas por uma matéria mais tênue que a do corpo. A mesma coisa acontecia com a noção de espírito (*pneuma*): era um sopro. A idéia da alma como uma realidade diferente do corpo e separável deste foi, diz Rohde, "uma gota de sangue estrangeiro no corpo da cultura grega". Essa gota de sangue, arrisca Dodds, foi provavelmente cita ou trácia.[4] Por Pitágoras e Empédocles, chegou a Platão e deste, num longo e sinuoso trajeto que se confunde com a história espiritual do Ocidente, até nós.

O fundamento dessa crença é um dualismo estrito (conciliado por Aristóteles e depois pela escolástica): a alma, por ser de natureza distinta do corpo, pode separar-se de seu invólucro carnal em momentos excepcionais, como o êxtase e certos sonhos. As visões são essas realidades supralunares que a alma vê em sua viagem espiritual. Há uma relação de oposição entre a alma e o corpo: a primeira é mais ativa quando o corpo o é menos e viceversa. Xenofonte diz: "Ao dormir o corpo, a alma revela com maior clareza sua natureza divina [...] a alma liberta-se do corpo no sonho". A alma acorda quando o corpo dorme. É por isso que os estados intensamente corporais — os exercícios físicos, o trabalho manual, a sexualidade — não são espirituais e que, ao contrário, a vida do espírito é passiva e sedentária. Ação: o corpo e os sentidos; contemplação: a alma e suas faculdades superiores. Assim, a alma é prisioneira do corpo, idéia que a Igreja sempre viu com desconfiança e nunca aprovou. Contudo, a influência do platonismo foi tal que essa crença jamais desapareceu totalmente e figura em formas mais ou menos atenuadas em muitos místicos e filósofos cristãos. Outra conseqüência desse dualismo: o sonho e o transe extático duplicam, em forma transitória e incompleta, a morte — enquanto duram, a alma se libera do corpo e voa. Essa é a tradição na qual se insere *Primero sueño*.

Na Antiguidade, os sonhos em que a alma viaja enquanto o corpo dorme eram vistos com especial reverência e Festugière observa que durante os séculos II e III abundam os textos que

4. E.R. Dodds, *The greeks and the irrational*, University of California Press, 1963.

relatam esse tipo de experiência. Eram chamados 'sonhos de anábasis': expedições ao mundo do espírito. Cada época modificou o gênero — porque se trata de um gênero literário e filosófico — adaptando-o às suas necessidades específicas, à sua ideologia e sensibilidade. Na Idade Média a viagem ao *spirito peregrino* alcança sua forma mais plena, complexa e perfeita na *Divina comédia*. O Renascimento e a Idade Barroca modificaram o gênero. Em alguns casos, o transformaram em tema de sátiras políticas e religiosas, como a viagem de Donne à Lua, feroz ataque aos jesuítas (*Ignatius, his conclave*); em outros, a viagem espiritual transformou-se em expedição astronômica, como o *Somnium* de Kepler e, depois, o *Iter exstaticum* de Kircher. Sóror Juana recolhe essa tradição, mas não escreve um relato de prosa e sim um poema filosófico. Em certos pontos ela se afasta substancialmente de seus predecessores, de maneira que podemos dizer que *Primero sueño* é, simultaneamente, prolongação e ruptura da tradição da viagem da alma durante o sonho. É a última expressão de um gênero e a primeira de um novo. Nisso consiste a significação universal de seu poema, até agora incrivelmente ignorada. Mas antes de entrar nesse aspecto, convém nos determos um pouco nos autores que provavelmente influíram na elaboração de *Primero sueño*.

Em primeiro lugar, deve-se destacar a absoluta originalidade de sóror Juana no que se refere ao assunto e teor de seu poema: não existe em toda a literatura e poesia espanholas do século XVI e XVII nada que se pareça a *Primero sueño*. Também não encontro antecedentes nos séculos anteriores. É claro que o poema não tem a menor relação com obras satíricas como os *Sueños* de Quevedo nem com alegorias morais e filosóficas à maneira de *Vida e sonho* de Calderón. Herrera escreveu uma canção *Al sueño* e outra Quevedo. O sonho de Herrera, "de dormideiras coroado", não é outra coisa senão o estado reparador que faz cessar as preocupações e os soçobros da vigília: o sonho como dormir. A mesma coisa acontece com o de Quevedo; atormentado por seus amores e remorsos, o poeta sofre de insônia e assim promete ao sono que, "se acabar com seu desvelo", vai ficar acordado "só para celebrar". Lupercio Leonardo de Argensola tem também um so-

neto, não dedicado ao sonho, mas contra ele: "Imagen espantosa de la muerte". Nada menos parecido com o poema de sóror Juana. Em seu valioso estudo *El 'Sueño' de sóror Juana Inés de la Cruz* (Londres, 1977), Georgina Sabat de Rivers fez uma análise muito complèta dos tópicos literários, mitológicos, religiosos, histórico-legendários e científicos do poema. A pesquisadora americana acredita que sóror Juana inspirou-se sobretudo num poema de Francisco de Trillo y Figueroa: *Pintura de la noche desde un crepúsculo a otro*. Embora sejam inegáveis as semelhanças descobertas por Sabat de Rivers, deve-se dizer que essas afinidades pertencem ao que se chama "semelhanças de época e estilo" — menções mitológicas e descrições da noite e do romper do dia nas quais ambos os poetas recorrem aos repertórios alegóricos e emblemáticos em voga durante o século XVII. Por outro lado, os temas dos dois poemas não podem ser mais diferentes: a noite de Trillo y Figueroa é a de um insone amoroso enquanto que a de sóror Juana relata um "sonho de anábasis", uma viagem espiritual.

Na segunda égloga de Garcilaso — o poema mais enigmático do Renascimento espanhol — há uma estranha passagem sobre o sono. Ao contrário do sono de outros poemas que citei, o que aparece nesses versos é uma potência ambígua. É o dormir reparador e que permite o esquecimento à alma triste ou abatida, mas também é o poder misterioso que engendra fantasias enganosas e quimeras. É o sono que mente e se dissipa com 'prontas asas pela ebúrnea porta'. Garcilaso repete assim a distinção tradicional dos antigos entre os sonos que entram pelas portas córneas (os verdadeiros) e os que entram pelas de marfim (os enganosos). O comentário de Herrera sobre esse trecho possui um grande interesse, mas é, sobretudo, uma descrição do sono como fenômeno fisiológico. Contudo, detém-se brevemente em certo tipo de sonos que, inspirados pelos astros e por outras causas, "movem e despertam a imaginação e a fantasia do que dorme (...) e o fazem ver coisas conforme a disposição dos corpos celestes".[5] Nessa categoria poderia entrar o poema de sóror Juana, salvo que ela não faz a menor alusão à influência dos

5. *Cf.* A. Gallegos Marell, *Garcilaso y sus comentaristas*, Granada, 1966.

astros. Seja como for, a nota de Herrera é muito breve para considerá-la um antecedente de um poema da extensão e complexidade de *Primero sueño*.

Num brilhante e curto ensaio que precede sua tradução de *Primero sueño* para o alemão, Karl Vossler apontou um precedente que sem dúvida influiu diretamente na elaboração do poema: a viagem astronômica de Kircher (*Iter exstaticum*). Outros autores citaram o sono de Cipião que relata Cícero em *Da República* e o comentário do neoplatônico Macróbio. Mas Vossler e os outros só mencionam de passagem esses precedentes, sem se deter em estudá-los e analisá-los. Robert Ricard, num lúcido ensaio sobre *Primero sueño*, teve o grande mérito de mostrar a relação entre o poema e a tradição das viagens da alma durante o sono, a que pertence o *Somnium* de Cipião e, também, o conjunto de doutrinas e revelações encontradas no *Corpus hermeticum*.[6] Ricard indicou que sóror Juana conhecia a literatura hermética da Antiguidade por meio de outros autores e sugeriu que o neoplatonismo do poema vinha provavelmente de León Hebreo e seus *Dialoghi d'amore*. Mas não há sinais de platonismo erótico em *Primero sueño*. Ricard também aludiu à primeira elegia de Garcilaso, em cuja parte final alguns tercetos são um reflexo da descrição que Cícero faz dos heróis no céu pagão. Demasiado vago e sobretudo afastado do tema de sóror Juana.

---

6. Vossler dedicou dois ensaios a sóror Juana, "Die Zehnte Muse von Mexico", Munique, 1934, e "Die Welt im Traum", que precede a tradução de *Primero sueño*, Berlim, 1941. O primeiro ("La décima musa de México") apareceu no volume de Vossler *Escritores y poetas de España* (tradução de Carlos Clavería), Buenos Aires, 1947; o segundo ("El mundo en el sueño"), na edição de Juan Carlos Merlo de *Primero sueño* (tradução de Gerardo Moldenhauer), Buenos Aires, 1953. O sono de Cipião é o único fragmento existente do sexto livro da *República*; chegou até nós graças ao comentário de Macróbio. Há várias traduções para o espanhol; uso a velha mas saborosa versão de Francisco Navarro y Calvo (Madri, 1884). Sobre o sonho de Cipião, além do comentário de Macróbio e do ensaio de Harris Stahl, já citados, ver o livro de Pierre Boyancé: *Études sur le songe de Scipion*, Paris, 1936. O ensaio de Robert Ricard ("La poésie savante: 'El sueño', deuxième leçon") é uma das conferências sobre sóror Juana dadas pelo historiador francês em Paris, em 1957. Foram reunidas numa edição mimeografada: *Une poétesse mexicaine du XVII siècle*.

Esse rápido exame comprova que Vossler e Ricard deram, cada um à sua maneira e de forma independente, contribuições essenciais para a melhor compreensão de *Primero sueño*.

O primeiro por sua menção de Kircher e sua viagem astronômica, o segundo pela identificação do poema como um texto pertencente à tradição dos 'sonhos de anábasis' dos primeiros séculos de nossa era. Essas indicações permaneceram isoladas durante anos; a mim coube juntar os pedaços e mostrar que a tradição hermética, da qual é parte essencial a visão da alma liberada no sono das cadeias corporais, chegou até sóror Juana por meio de Kircher e, de forma subsidiária, dos tratados de mitologia de Cartario, Valeriano e outros.[7] Mas teria sido impossível chegar a essa conclusão sem os trabalhos de Frances A. Yates, que estudou a tradição hermética moderna desde seu ressurgimento na Florença de Cosme de Médicis, em fins do século XV, até sua influência na Alemanha do século XVII, no movimento dos rosa-cruzes e, no sentido oposto, entre alguns membros da Companhia de Jesus. A historiadora inglesa mostrou que o padre Atanasio Kircher foi um dos últimos representantes do hermetismo no século XVII. Embora taxativa, essa afirmação é substancialmente correta: o próprio Kircher e seu discípulo Schott tiveram que se defender mais de uma vez da acusação de seguir muito de perto as 'doutrinas ímpias' de Hermes e seus seguidores.

No segundo capítulo de *Iter exstaticum*[8] ("Del Camino a la Luna") relata-se um curioso acontecimento, com o qual começa

---

7. A primeira formulação das idéias por mim expostas neste capítulo data de 1971, durante um curso sobre sóror Juana dado na Universidade de Harvard e repetido em 1973 e em 1975. Essas idéias e observações adotaram forma quase definitiva — substancialmente a mesma deste capítulo — numa conferência (a quinta) de uma série sobre Sor Juana Inés de la Cruz, su Vida y su Obra, em 1974, no Colégio Nacional do México.

8. Existem três edições. A primeira, *Itinerarium exstaticum*, Roma, 1656. As duas seguintes mudam ligeiramente o título: *Iter exstaticum*, Würzburg, 1660, e *Iter exstaticum*, Nurembergue, 1671, ambas anotadas e com escólios do discípulo de Kircher, o padre Gaspar Schott. Usei uma cópia microfilmada da terceira edição (1671). Aproveito esta oportunidade para agradecer a meu amigo, o poeta Rubén Bonifaz Nuño, por sua tradução do segundo capítulo. Vale a pena reproduzir, ainda que parcialmente, o título da capa: *Viaje extático celeste del reve-*

a viagem pelas esferas celestes: Teodidacto, máscara transparente por trás da qual se esconde o padre Kircher, é convidado a um concerto privado que lhe oferecem três músicos romanos. Diante da mestria dos três artistas, Teodidacto se sente arrebatado como "se todas as coisas conspirassem para aumentar a intensa harmonia do universo". Um pouco depois, no dia em que "as espécies da dita sinfonia agitavam seu ânimo com várias imagens de fantasmas (...) de repente, como abatido por um grave torpor (...) sentiu-se derrubado numa planície vastíssima". Então "apareceu um varão de insólita constituição", com asas, aterrador e formoso, que logo o tranqüilizou dizendo-lhe: 'Sou Cosmiel, ministro do Deus altíssimo e do mundo. Levanta, não temas, Teodidacto; foram escutados teus desejos e fui enviado para te mostrar, quanto é permitido ao olho feito de carne mortal, a suma majestade de Deus Ótimo Máximo, que resplandece em suas obras..." Assim começa a viagem de Teodidacto pelo espaço sideral durante um sono extático produzido pela música. Gaspar Schott, editor do livro e discípulo de Kircher, acrescenta num escólio que o êxtase não foi "ficção, mas história verdadeira", que ele conheceu pessoalmente os três músicos (dá seus nomes) e que "o sono ocorreu na noite seguinte à do concerto". Teodidacto-Kircher, guiado por Cosmiel, visita os planetas, os céus superiores e o firmamento das estrelas fixas. "Cada estrela é governada por uma Inteligência (...) que a move em sua órbita predestinada". Cosmiel guia Teodidacto seguindo fielmente em sua viagem a astronomia de Tycho Brahe, um sistema no qual os planetas e as estrelas giram ao redor do Sol enquanto este e a Lua giram em torno da Terra.

---

rendo padre Anastasio Kircher, de la Compañía de Jesús, en el cual, con nuevas hipótesis se expone, conforme a la verdade, la obra del mundo (...) a través del velo de un fingido rapto, siendo los interlocutores Cosmiel y Teodidacto (...) Con el asentimiento del autor, la obra fue ilustrada con preludios y escolios (...) expurgada de aquellos errores que en la primeira edición romana se habían introducido, por el padre Gaspar Schott, de la Compañía de Jesús... Eu me pergunto se a primeira edição qualificava o rapto extático de falso. Quanto aos 'erros', ele se refere às acusações de sustentar teorias semelhantes às de Bruno e outros sobre a infinitude do universo e a pluralidade de mundos habitados.

O livro de Kircher é um híbrido. Sua forma vem da literatura hermética e neoplatônica da viagem da alma, seu saber astronômico é o de Brahe — um compromisso entre a velha astronomia e a nova — e suas informações sobre os planetas e as estrelas são uma mescla de conhecimentos reais, fantasias, hipóteses absurdas e autêntico sentimento religioso. O relato obedece a um padrão literário que alcança sua forma final até o século II depois de Cristo. É o período do declínio do racionalismo antigo e da ascensão dos cultos obscuros; apareceram muito então as revelações de profetas, demiurgos e divindades. "É natural", diz Festugière, "que algumas crenças muito difundidas tenham criado um certo número de ficções literárias para expressar as diferentes modalidades do dom divino". É inútil perguntar "em cada caso destes *logos* de revelação se o autor é sincero ou se se limita a reproduzir uma ficção literária que o público acolhe com avidez". Festugière destaca a atitude ambígua dos autores desses relatos de revelações recebidas durante um sono extático: "Embora falem de êxtase e de ascensão celeste, têm clara consciência de que não se trata de um fato real, mas de um fenômeno psicológico".[9] O judeu neoplatônico Filão diz que esses magos e profetas "acompanham com o espírito o Sol, a Lua e o coro dos planetas em seus movimentos, pois, embora estejam presos ao solo por seus corpos, suas almas têm asas". O livro de Kircher repete essa atitude ambivalente: na capa se fala de "um falso rapto", mas no próprio texto Teodidacto dá como real seu êxtase e Schott o testemunha indicando até sua data: uma noite depois do concerto dos três músicos italianos.

Não é esta a única nem a mais importante semelhança entre o êxtase de Kircher e os relatos das viagens da alma. As revelações de um deus, um anjo ou um demiurgo ocorrem sempre depois que o sujeito cai num pesado sono (o 'grave torpor' de Teodidacto); então vê uma figura divina, ouve uma voz e, às vezes, sobe aos céus superiores guiado pela deidade ou pelo men-

9. A.J. Festugière, *La révélation d'Hermes Trismégiste*, Paris, 1944 (primeiro volume, cap. IX: *Les fictions littéraires du* logos *de révélation*).

sageiro celeste. A visão de Hermes, no primeiro tratado do *Corpus hermeticum*, ajusta-se rigorosamente a essa ordem:

> Um dia em que meditava sobre os seres e meu pensamento vagava pelas alturas, enquanto meus sentidos corporais estavam agrilhoados, como acontece com aqueles possuídos por um sono pesado, seja por excesso de comida ou por uma grande fadiga física, pareceu-me que se apresentava diante de mim um ser imenso que, me chamando pelo meu nome, disse (...) Sou Pimandro, o *Nous* da soberania absoluta. Eu sei o que desejas: estou em todas as partes contigo...

Não preciso assinalar o que separa esse texto realmente religioso do relato meramente literário de Kircher. Mas a ordem retórica que ambos seguem é a mesma. Outra coisa acontece com a narração que Cícero põe na boca de Cipião, o Jovem, embora este seja menos majestoso que Hermes e mais sóbrio que Teodidacto, afinal é romano. O caudilho refere que, em sua juventude, na África, depois de uma ceia copiosa e um diálogo que se prolongou até tarde da noite com o rei Masinisa, que fora amigo de seu avô Cipião, o Velho ou o Africano,

> caí num sono mais profundo que o de costume. Apresentou-se então ao meu espírito, preocupado ainda com o assunto de nossos diálogos, uma aparição (...) Era o Africano, com suas próprias feições, que eu mais conhecia pela contemplação de seu retrato do que por tê-lo visto. Eu o reconheci no ato e experimentei repentino tremor, mas ele me disse: "Tranqüiliza-te, Cipião, e grava na memória o que vou te dizer..."

Estes foram, provavelmente, os textos em que se inspirou sóror Juana. Foi leitora assídua de Kircher e em seus escritos cita várias vezes Cícero e Macróbio — sem dúvida os leu e os estudou. Em suas especulações musicais há mais de um eco do comentário de Macróbio ao sonho de Cipião. Quanto à visão de Hermes e seu diálogo com Pimandro, os autores dos livros de mitologia pelos quais ela era tão aficionada aludem a esse tema com freqüência; Kircher não só cita os tratados do *Corpus hermeticum* em *Oedipus aegypitiacus* como transcreve vários frag-

mentos. Contudo, o sonho de sóror Juana não se ajusta ao esquema tradicional. A primeira diferença é de ordem formal: os sonhos que relatam a elevação da alma às esferas celestes estão escritos em prosa, enquanto que o de sóror Juana é um poema. A prosa é a linguagem da história. Por isso, como para nos garantir sua veracidade histórica, os autores dos Evangelhos usaram a forma de prosa. Era uma maneira de dizer que o que relatavam eram fatos reais. O verso, por sua vez, é a forma predileta da ficção poética e por isso *Primero sueño* deve ser lido não como o relato de um êxtase real, mas como a alegoria de uma experiência que não se pode fechar no espaço de uma noite, mas no das muitas que passou sóror Juana estudando e pensando. A noite real do poema é exemplar, uma noite de noites. A *Respuesta* é um complemento de *Primero sueño*: é um relato em prosa cujo tema é o mesmo do poema — a busca do conhecimento —, mas que se abre não no espaço de uma noite e sim de uma vida.

A segunda diferença é o caráter impessoal de *Primero sueño*; sua protagonista não tem nome nem idade nem sexo: é a alma humana. Só na última palavra do último verso (*quedóse el mundo iluminado, y yo despierta* — "Ficou o mundo iluminado, e eu acordada") ficamos sabendo que essa alma é a de sóror Juana. Essa informação não altera a impessoalidade do poema: as almas, disse algumas vezes sóror Juana, 'não têm sexo'. A impessoalidade acentua o caráter alegórico e exemplar do poema: não nos conta uma história, no sentido estrito da palavra, mas desenrola diante de nós um modelo, um arquétipo sintético. Toda referência particular e toda singularidade individual foram cuidadosamente excluídas do poema. Naturalmente, a pretensão de impessoalidade se quebra no final: o poema é, simultaneamente, uma alegoria e uma confissão.

A terceira diferença é alguma coisa mais que isso: é uma ruptura. Segundo Macróbio, os sonhos que realmente contam — ao contrário dos pesadelos e dos quiméricos — são de três classes: o enigmático (*oneiros, somnium*), a visão profética (*horama, visio*) e o sonho oracular (*chrematismos, oraculum*). Nos três tipos sempre intervém um agente sobrenatural — deus, demiurgo, antepassado morto — que guia a alma em sua via-

gem e a instrui. A análise que fez Festugière das "ficções literárias do *logos* de revelação" coincide com Macróbio: a aparição do demiurgo ou do mensageiro, no princípio do sono extático, é o ponto de partida da revelação. No sonho de sóror Juana assistimos à mesma sucessão de fenômenos: o corpo cai num pesado sono, a alma acorda, sobe e contempla o universo. Mas há uma diferença fundamental já notada por Ricard: em seu sonho não aparece nenhum avô morto, nenhum Pimandro, nenhum Virgílio ou Beatriz, nenhum Cosmiel. Assim, pois, o poema de sóror Juana prolonga a antiga tradição da viagem da alma durante o sonho, mas, ao mesmo tempo, num ponto essencial, rompe com ela.

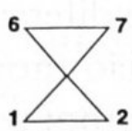
A fratura da ordem tradicional em *Primero sueño* é algo mais que uma simples anomalia literária. É também diferente: é um signo dos tempos. Alguma coisa acaba nesse poema e outra começa. Essa ruptura espiritual é de extrema gravidade, pois implica uma mudança absoluta nas relações da criatura humana com o mais além. A alma ficou sozinha: se desvaneceram, dissolvidos pelos poderes analíticos, os intermediários sobrenaturais e os mensageiros celestes que nos comunicavam com os mundos do além. A ruptura é uma verdadeira cisão e ainda padecemos de suas conseqüências históricas e psíquicas. Existe, além disso, outra diferença entre o sonho de sóror Juana e o êxtase tradicional. Em *Primero sueño*, ela nos conta como, enquanto dormia o corpo, a alma subiu à esfera superior; lá teve uma visão tão intensa, vasta e luminosa, que a deslumbrou e a cegou; reposta de sua ofuscação, quis subir de novo, agora degrau por degrau, mas não pôde; quando duvidava sobre que outro caminho tomar, nasceu o Sol e o corpo despertou. O poema é o relato de uma visão espiritual que termina numa não-visão. Essa segunda ruptura da tradição é ainda mais grave e radical.

O tema da viagem da alma é religioso e inseparável de uma revelação. No poema de sóror Juana não só não há demiurgo: tampouco existe revelação. Com *Primero sueño* principia uma atitude — a confrontação da alma solitária diante do universo — que mais tarde, desde o romantismo, será o eixo espiritual da poesia do Ocidente. É um tema religioso como o da viagem da alma, mas de uma maneira negativa: é o reverso da revelação.

Mais exatamente, é a revelação de que estamos sozinhos e o mundo sobrenatural se desvaneceu. De uma maneira ou outra, todos os poetas modernos viveram, reviveram e recriaram a dupla negação de *Primero sueño*: o silêncio dos espaços e a visão da não-visão. Nisso reside a grande originalidade do poema de sóror Juana, não reconhecida até agora, e seu lugar único na história da poesia moderna.

Primero sueño é uma silva de novecentos e setenta e cinco versos. Esta forma poética — combinação de versos de onze e sete sílabas, rimados irregularmente — é ao mesmo tempo rigorosa e solta. O poema flui sem interrupções nem divisões fixas: um verdadeiro discurso. O ritmo é lento, embora em alguns trechos, de acordo com o que o texto exige, adianta-se ou atrasa-se. Cada vez que há uma mudança de rumo ou assunto, a autora estende pontes verbais para suavizar a transição. Assim, há zonas que participam de diferentes modos, temas e tonalidades. O poema acontece no espaço de uma noite e suas mudanças são análogas às insensíveis variações da sombra, luz e temperatura, do pôr-do-sol ao seu nascimento no Oriente. Este é um dos grandes acertos artísticos de sóror Juana: da mesma forma que percebemos de maneira exata como chegam o anoitecer, a meia-noite ou a madrugada, assim o poema transcorre em longos períodos até que, de repente, a luz indecisa do amanhecer entra pela janela. Por tudo isso, seria artificial dividi-lo em partes e seções; ao mesmo tempo, é indispensável. O recurso é legítimo desde que não nos esqueçamos de que no texto as divisões nunca são taxativas e que há uma contínua interpenetração de temas e motivos. Ao longo do poema combatem, não de forma explícita mas tácita, duas séries de oposições: a noite e o dia, o corpo e a alma. Suas relações, às vezes absolutas e outras veladas, constituem o que poderíamos chamar de substância do poema.

Os críticos nunca estiveram de acordo no que se refere ao número de partes que formam o poema: Méndez Plancarte diz que são doze, Chávez diz que são seis, Gaos as reduz a cinco e Ricard a três. Vossler vê o poema como um fluir contínuo. Essa era a idéia de Calleja. Eu me inclinaria pela divisão tripartida, embora minhas partes sejam diferentes das de Ricard: *El dormir*,

El viaje e *El despertar*. Uso a palavra dormir em lugar de sonho para acentuar a diferença entre o sonho extático e o ordinário. Na primeira parte do poema sóror Juana não descreve o sonho ou os sonhos do mundo e do corpo, mas seu pesado dormir. Essas três partes se subdividem em sete, que são os elementos básicos do poema. A primeira parte desdobra-se em *El dormir del mundo* e *El dormir del cuerpo*; a terceira, por sua vez, bifurca-se em *El despertar del cuerpo* e *El despertar del mundo*; a segunda, a viagem ou sonho propriamente ditos, subdivide-se em três: *La visión*, *Las categorías* e *Faetón*. Há uma perfeita correspondência entre a primeira parte e a sétima, entre a segunda e a sexta: o dormir e o acordar respectivamente do mundo e do corpo humano. No interior dessa espécie de relógio de arena que formam essas quatro partes 

a viagem da alma traça um triângulo: a ascensão da alma e sua visão, queda e tentativa para subir a pirâmide do conhecimento, degrau por degrau, suas dúvidas e o exemplo do herói Faetonte.[10]

---

10. Já escrito este livro, José Pascual Buxó publicou um sugestivo ensaio: "*El sueño* de sor Juana. Alegoría e modelo del mundo" (Suplemento *Sábado*, México, 15 de agosto de 1981). Buxó aceita também a divisão tripartida do poema. Indica que corresponde a um 'modelo do mundo' medieval prolongado pela tradição renascentista: "As três partes de *El sueño* ajustam-se a um modelo tripartido do homem e do mundo, sendo que este se concebe dividido em três orbes ou esferas (a da Terra, a do Sol e dos planetas, a do empíreo) que são homólogas às partes do corpo humano", a inferior, na qual se encontram os órgãos da geração, a intermediária — o coração e os pulmões, sede dos espíritos vitais — e a superior, a cabeça, 'simulacro do mundo espiritual'. Buxó só analisa a primeira parte do poema e descobre que sóror Juana, para descrever a noite no mundo sublunar, serve-se de emblemas correntes em sua época — por exemplo, em Saavedra Fajardo — conforme o padrão do célebre livro de Alciato: *Emblemata*. Assegura também que as outras partes de *El sueño* pertencem ao mesmo sistema emblemático. No poema, conclui, "não só se atualiza um considerável número de símbolos sancionados pela tradição humanística (...) como um modelo neoplatônico do mundo". Buxó tem razão em destacar a função principal dos emblemas em *Primero sueño* e suas análises dos símbolos e figuras alegóricas da primeira parte são perspicazes. Mais duvidoso me parece ver o poema como uma mera representação de um 'modelo

Antes de passar à descrição do poema, devo fazer uma advertência. A palavra *sueño*, no texto, tem principalmente quatro acepções: *sueño* como dormir; *sueño* como sonhar não de forma mentirosa, mas como visão; *sueño* como nome dessa mesma visão; e *sueño* como ambição, desejo ou ilusão não realizada. Esses diferentes sentidos estão encerrados em outros: o sono é um cessar quase total das funções corporais; essa passividade estimula a atividade da alma. É um estado próximo ao da morte; dormir é a morte provisória do corpo e a liberação, também provisória, da alma. O sonho de sóror Juana não é o produto desordenado e caótico da libido, o subconsciente ou o instinto: é uma visão racional e espiritual. Seu sonho é o vôo da alma livre das cadeias corpóreas, não o delírio do corpo que fugiu da censura da razão. Ou seja, é alguma coisa radicalmente diferente do que é o sonho para Freud e, em geral, para a opinião moderna. Para Freud, o sonho libera o desejo: o instinto, o corpo; para sóror Juana, o sonho libera a alma.

El dormir del mundo também poderia chamar-se *El triunfo de la noche*. Os primeiros vinte e quatro versos descrevem uma cena estranha: a Terra lança uma 'sombra piramidal' com o propósito de arremeter contra os céus superiores e 'escalar as estrelas'. Costuma-se dizer que a noite cai do céu e a sombra desce sobre a Terra; sóror Juana descreve o movimento contrário: a sombra brota da Terra e é uma projeção sua. Sua descrição não é realista, mas simbólica: a sombra é uma emanação dos 'negros vapores' que arroja a corrupção terrestre e com os quais quer cobrir a esfera sublunar, região das inteligências celestes e dos an-

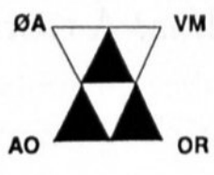
---

neoplatônico do universo'. A divisão tripartida do mundo não é exclusiva do neoplatonismo. Além disso, a segunda parte do poema não corresponde à zona dos espíritos vitais (coração e pulmões) nem à do Sol e das estrelas; tampouco a terceira parte é homóloga ao empíreo e, no homem, ao entendimento e ao intelecto. Finalmente, ao conceber o poema como um 'modelo' alegórico do cosmo, omite-se aquela que é sua própria característica essencial: a aventura da alma liberada do corpo durante o sonho. Sóror Juana nos conta uma ação, uma façanha: as peripécias da alma nos espaços estelares e nos abismos íntimos. Por isso, *Primero sueño* pode chamar-se, com justiça, *épica do espírito.*

jos. Em outro trecho (versos 340-412) fala-se de novo de uma pirâmide, só que agora de luz. Vossler observa que esses corpos geométricos têm "uma significação simbólica no poema": a pirâmide luminosa representa a ascensão da alma e está em oposição à sombra do princípio. Lembra também que Kircher expõe num de seus livros que "os egípcios costumavam distinguir entre uma pirâmide de luz que desce do céu à Terra e outra de sombra que aspira elevar-se até o céu".[11] A explicação de Vossler é oportuna e só precisaríamos acrescentar que, no poema de sóror Juana, essa oposição entre as duas pirâmides, a luminosa e a sombria, assume a forma de um combate: as hostes da noite assaltam o céu. Sobre o significado negativo que dá sóror Juana à pirâmide da sombra, não há a menor dúvida: ela a chama de 'funesta'. É a imagem do mundo sublunar, onde imperam o acidente, a corrupção e o pecado.

A noite não chega às estrelas e mal toca a esfera da Lua. Mas na região inferior estende seu domínio sobre todos os seres e só permite 'as vozes submissas' dos pássaros noturnos, tão obscuras e graves que nem sequer interrompem o silêncio. O dualismo dos primeiros versos desaparece e num trecho de acentuado gongorismo — embora em preto e branco — desfilam Nictímene, a coruja, as três Miníades transformadas em morcegos e o bufo, ministro de Plutão. O deus Harpócrates, outra reminiscência egípcia, impõe silêncio ao lúgubre coro. O vento sossega; o cachorro dorme; os peixes são duas vezes mudos (por

11. O livro é *Obeliscus aegyptiacus* (1666). Em *Oedipus aegyptiacus* (pp. 115 e 418 do segundo tomo) e em *Musurgia universalis* (p. 393 do segundo volume) aparecem gravuras que mostram pirâmides de luz e sombra que, segundo Kircher, compendiam de forma emblemática a filosofia egípcia. Nas quatro extremidades das duas gravuras do *Oedipus* podemos ver as letras gregas e latinas de Amor e Filo. A terceira ilustração, mais complexa, amplia as duas anteriores e mostra os três mundos (o angelical, o sideral e o elementar), cada um dividido em nove. J. Godwin indica que Kircher tomou o tema da interseção das pirâmides de luz e sombra de Robert Fludd. Esquema da figura:



serem peixes e por estarem adormecidos); Alcione; Actéon, o caçador caçado; o leão que dorme com os olhos abertos; os passarinhos; a águia de Júpiter; tudo e todos, sem exceção do ladrão e do amante, dormiram. O sono reina.

Dormem os corpos. É uma lei da qual ninguém escapa, nem o rei nem o pescador, nem o papa nem o lavrador. O sono é universal como a morte: *Somnium imago mortis.* Morte temporal: "O corpo é um cadáver sem alma". Falsa morte: o corpo, 'morto para a vida e para a morte vivo', tem uma vida imóvel, secreta. A alma, de forma inversa, é imortal e o sono do corpo torna-lhe mais leve o peso material. Aqui começa a descrição do funcionamento dos órgãos corporais durante o sono: o coração, 'o membro rei'; o pulmão, 'ímã do vento'; o estômago, 'sóbria fogueira do calor humano'. A medicina de sóror Juana, como sua cosmografia e astronomia, é a de seu tempo (na Espanha e em suas possessões). Méndez Plancarte diz que segue frei Luis de Granada. Talvez. Seja como for, leu livros de medicina embora não os de Harvey, como imagina Vossler. Com maior verossimilhança Emilio Carilla menciona Galeno e seus sucessores. Ela deve ter conhecido essas idéias nos manuais da época, embora nos retratos de Miranda e Cabrera se vêem, nas estantes, volumes de Hipócrates, Galeno e outros tomos em latim de anatomia, cirurgia e farmácia. Sua ciência médica vinha, na verdade, da filosofia e da teologia. Gaos observa que as imagens dessa seção aludem às artes mecânicas: o coração, volante do relógio humano; o pulmão, fole; a traquéia, aqueduto. Ele se pergunta: "As máquinas animais de Descartes?"[12] Isso me parece, na verdade, um eco literário: a poesia do século XVII usou e abusou das metáforas científicas quase tanto como das mitológicas. Mas a paixão de sóror Juana por essas imagens é maior que a de outros poetas hispânicos; nisso está mais próxima de Marvell e Donne do que de Quevedo e Góngora. É outra característica que a distingue da tradição hispânica.

Como se comunica o corpo, que embora adormecido não pára de trabalhar, com a alma? A teoria dos humores e a dos es-

12. José Gaos, "El sueño de un sueño", *Historia mexicana*, nº 37, México, 1960.

píritos vitais, que sóror Juana não distingue inteiramente em seu poema, servem-lhe para passar do corpo adormecido à alma acordada. Os quatro humores combinam-se como os quatro elementos: o frio e o quente, o úmido e o seco formam o sangue, a fleuma, a bílis e a bílis negra ou melancolia. Esses humores passam por um processo de purificação até chegar ao cérebro e então aos 'sentidos interiores'. Os *espíritos*, por seu lado, nascem do sangue, o calor do fígado os transforma em tênue vapor, transformam-se em *espíritos naturais*, passam depois, mais refinados, a ser *espíritos vitais* e no cérebro transformam-se em *espíritos animais*. A ordem e os nomes mudam em alguns autores, mas o processo é idêntico em todos.[13] Esses espíritos comunicam a alma com o corpo, pois como diz Donne:

> *As our blood labours to beget*
> *Spirits, as like souls as it can,*
> *Because such fingers need do knit*
> *That subtle knot, which makes us man...**

Dessa forma, durante essa noite de Sonho, o corpo enviava, já refinados, os espíritos e os humores aos sentidos interiores, que são os encarregados de recolher as sensações e percepções dos exteriores (visão, audição, olfato, tato e paladar), purificá-las e, feitas imagens, transmiti-las à alma racional, para que as considere, sobre elas reflita e as contemple. Esses sentidos interiores são o juízo, a imaginação, a memória e a fantasia.[14] Os sentidos exteriores e interiores constituem a alma sensível (*anima secunda*) e comunicam a alma racional (*anima prima*) com o mundo e o corpo. Por sua vez, a alma racional é composta por duas faculdades, *Ratio* e *Mens*: a Razão ou Entendimento, em relação com a alma sensí-

---

13. Ver o capítulo dois da Terceira Parte: "Concílio de estrelas".

* Enquanto nosso sangue empenha-se em gerar/Espíritos, além de almas como puder,/Porque tais dedos precisam cerzir/Aquele nó sutil, que nos transforma em homens (N. do T.).

14. Geralmente os autores mencionam também o sentido comum (*sensus communis*), mas sóror Juana o omite.

vel, e o Intelecto, que é órgão da visão espiritual. A alma sensível, dizia Bruno, é uma escada de Jacó que nos leva à Razão, onde recebemos, 'como uma sombra', a própria imagem de Deus, 'refletida no Intelecto'. Muito bem, nessa noite o juízo — o mais próximo dos sentidos exteriores — recebia os 'simulacros' do exterior, os transmitia à imaginação — cuja função é fixar e dar forma às percepções e sensações — que, por sua vez, purificados e 'para melhor custódia', os entregava à memória, embora nela não ficassem, mas subissem ao sentido mais alto, a fantasia, que formava com eles 'imagens diversas'. Começa a viagem imóvel da alma e sua visão. Nesse trecho e ainda mais nos seguintes é constante a mistura de escolástica e neoplatonismo.

A fantasia ia copiando tranqüilamente 'todas as imagens das coisas' e com seu 'pincel invisível' pintava 'as figuras mentais', 'sem luz' e 'com vistosas cores'. Vossler assinala que a idéia de que as cores existem por si próprias, *in potentias*, e se manifestam *in actum*, sem ser ocasionadas pela luz, é uma derivação medieval de Aristóteles e encontra-se em Kircher (*Ars magna lucis et umbrae*, 1646). É verdade que a distinção entre potência e ato é aristotélica, mas as especulações sobre os diferentes tipos de luz e sobre as cores que brilham por si próprias sem necessidade de um foco luminoso exterior são mais neoplatônicas que aristotélicas. Kircher seguramente tomou isso do hermetismo neoplatônico renascentista: Ficino, Patrizi, Bruno. O pincel da fantasia é invisível precisamente porque é feito da luz interior que ilumina as visões dos nossos sonhos. Essa luz invisível e incorpórea era uma substância espiritual bem conhecida dos neoplatônicos e dos herméticos. Sua manifestação mais pura, diz Bruno, era a *Lux*, primeira criação de Deus segundo o Gênesis. Ficino enumera diferentes tipos de luz: a de Deus; depois, a luz intelectual dos anjos; em seguida, a racional dos homens; mais abaixo, a da alma sensível; a do corpo astral — invólucro do corpo material; e, finalmente, a luz solar de todos os dias.[15] A luz com que a fantasia pinta as figuras mentais é a da alma racional

15. Robert Klein, *L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficino et Giordano Bruno* (*La Forme et l'Intelligible*, Paris, 1970).

— esta é outra característica que sóror Juana compartilha com os neoplatônicos, que atenuaram as diferenças entre a fantasia e o entendimento. (No século XX aparece uma insólita prolongação dessas idéias: Marcel Duchamp afirma, em várias notas de *Caja blanca*, que "há cores que são focos luminosos, cores-fontes não submetidas a um foco de luz exterior". Bruno dissera a mesma coisa, embora, menos categórico, atribuísse essa propriedade às cores e metais que no mundo sublunar são opacos, mas que nos astros brilham com luz própria.)[16]

A fantasia copiava as coisas e as refletia com a mesma claridade daquele espelho do farol de Alexandria, no qual se podiam ver os navios que sulcavam o mar mais além da linha do horizonte. Trata-se de uma lenda de origem árabe sobre a torre construída por Sóstrato na ilha de Faros por ordem de Ptolomeu Filadelfo e que foi uma das sete maravilhas da Antiguidade. A lenda do espelho onde se refletiam os navios a distâncias incalculáveis se espalhou nos séculos XVI e XVII. Entre os matemáticos e os físicos que se interessaram por essa quimera estão Descartes, Mersenne e o próprio Newton. Não podia faltar Kircher que, sem negar os fatos, os atribuiu a "um prestígio diabólico condenado pela Igreja".[17] Mas a fantasia não só copiava as coisas e as criaturas sublunares como as inteligências que movem os astros (Cosmiel era uma delas). O neoplatonismo, insinuado nos versos precedentes, torna-se claro, palpável. A alma contemplava essas inteligências celestes, que a 'manhosa' fantasia lhe mostrava, no único *modo posible/que concebirse puede lo invisible* ("modo possível/que pode conceber o invisível"). Esse modo era justamente o fantástico, no sentido que se dava então a esse adjetivo: não o irreal, mas o intermediário entre o espiritual e o sensível. Aristóteles havia dito que o homem tem necessidade das imagens "para pensar no tempo o que está fora do tempo".

O Intelecto, a alma volta ao 'seu ser imaterial', contemplava-se como uma centelha do Alto Ser. Essa é a primeira menção

16. *Cf.* meu livro sobre Marcel Duchamp: *Apariencia desnuda*, México, 1978 (segunda edição).

17. Jurgis Baltrusaitis, *Le Miroir, essai sur une légende scientifique*, Paris, 1978.

da divindade no poema. Sóror Juana não diz Deus, mas Alto Ser. Deísmo racionalista, como concorda o próprio Robert Ricard. Em todo o poema não existe uma única alusão a Cristo; a poeta fala do Alto Ser, da Primeira Causa ou do Autor do mundo, nunca de Deus Pai, do Salvador ou de Jesus. Tampouco diz que a alma foi criada por Deus, mas por uma 'centelha', uma chispa do fogo divino. A expressão não é cristã e tem ressonâncias herméticas. Existem outros traços neoplatônicos. Para Platão, o conhecimento obedece à lei da semelhança; contemplar é participar, o olho espiritual, o intelecto ou o *nous*, vê a luz divina e desfruta disso porque ele próprio está iluminado por ela e participa daquilo que vê. Sóror Juana diz isso em termos que não podem ser mais puramente platônicos: a alma, ao se contemplar como parte do Alto Ser, "com similitude em si desfrutava". E acrescenta: embelezada em sua gozoza contemplação "julgava-se já quase dividida..." daquela "cadeia corporal" que a atava e lhe impedia de voar. Franco dualismo que Méndez Plancarte deplora e reprova: "Isso e o tema da *liberação* da alma durante o sono, nos parecem, em sóror Juana, simples fantasias poéticas mais que teses filosóficas". Vossler, por sua vez, vê nessas expressões e nas que seguem um testemunho não só de seu neoplatonismo como de seu interesse pelas idéias de Bruno e Galileu, "de cujos processos provavelmente teve informações não sem certo temor". Acrescento: temor justificado, segundo viu-se depois.

Elevada acima de si própria, a alma contemplava o movimento dos astros e a esfera celeste. Aqui começa a célebre passagem das pirâmides. Sóror Juana compara a pirâmide de luz que é a alma com as duas pirâmides de Mênfis. Novo eco do hermetismo: o Egito é o lugar da revelação de Hermes e o platonismo era para muitos, entre eles o próprio Kircher, uma doutrina originalmente egípcia. Vossler diz que talvez sóror Juana também pensasse nas pirâmides de Teotihuacan, mas a verdade é que nem sequer as menciona. Além disso, para Kircher e para ela as pirâmides mexicanas eram derivações das do Egito, de onde se haviam originado todas as artes e filosofias da Antiguidade. Não podemos esquecer, por último, que o trecho do poema é *mental*. As pirâmides egípcias aparecem como alegorias da alma e de sua

aspiração em direção à luz de cima. Sóror Juana descreve uma paisagem simbólica que pode ser lida como uma verdadeira escritura. O significado desse texto de pedra é a teologia platônica: a ânsia da alma por ascender até sua origem. Ele cita a autoridade de Homero e diz que as pirâmides são "bárbaros hieróglifos (...) tipos materiais, sinais exteriores" da mente humana, pois assim como elas ascendem até sua ponta piramidal, assim esta "aspira sempre à Primeira Causa". Alguns críticos estranharam a menção de Homero a propósito do simbolismo da pirâmide; não há razão para surpresas; desde o século II Homero e Virgílio foram reinterpretados pelo hermetismo. A alusão à Primeira Causa evoca imediatamente outra imagem favorita de sóror Juana: a circunferência cujo centro está em todas as partes. Na *Respuesta* ela diz que a tomou de Kircher, mas, como já observei, a idéia vem de Nicolás de Cusa. Essa imagem é um dos eixos do pensamento de sóror Juana, como o foi para Bruno e outros.

A alma viu-se mais alta que as duas pirâmides e que a Torre de Babel. Fizera "cume de seu próprio vôo" e, colocada sobre a ponta de sua "pirâmide mental", acreditou que "saía de si própria em direção a outra nova região". Essa região será o Alto Ser, a luz que ilumina o Intelecto e na qual ele se contempla gozoso, ou é a complexa máquina do universo? A união com Deus ou o conhecimento do céu e seus mundos? Talvez as duas coisas. Melhor dizendo, uma e outra são a mesma coisa para sóror Juana. Nova e mais radical diferença com a mística cristã: a alma de *Primero sueño* não aspira a unir-se a Deus como *persona* e sim quer, à maneira platônica, conhecê-lo e contemplá-lo como Alto Ser e Primeira Causa. Esse conhecimento e essa contemplação incluem as de suas obras, especialmente a mais alta: o universo celeste. Fiel à tradição platônica, sóror Juana busca a contemplação do primeiro Ser no conhecimento do universo. Ver as estrelas em seus movimentos, vê-las com o olhar espiritual, luz da semelhança, é ver o Alto Ser em seu próprio ser, indistinguível de seu pensamento e de seus atos. "Gozosa e suspensa, a Rainha do sublunar" — a alma racional e em particular o Intelecto — estendeu a visão e seus "intelectuais olhos belos" abarcaram "todo o criado". O Intelecto viu, mas o Entendimento não pôde com-

preender aquela imensidão e riqueza. Assim como fechamos os olhos deslumbrados diante da luz demasiado forte do sol, a alma vacilou, retrocedeu e despencou em si mesma: não pôde suportar a luz celeste. Vertigem e tontura: fim da visão.

Derrota do Entendimento, vencido pela "*imensa muchedumbre/de tanta maquinosa pesadumbre*" ("imensa multidão/de tão maquinoso pesar") e, simultaneamente, pela diversidade de qualidades de cada um de seus componentes. O próprio Intelecto ficou embotado. A alma, incapaz de escolher rumo, soçobra "*en las neutralidades de un mar de asombros*" ("nas neutralidades de um mar de assombros"). Então, prudente, deixou o alto-mar e se acolheu "à margem mental". Contudo, não se desanimou e, teimosa, procurou outro caminho: ou se reduzir a um único assunto ou "discorrer um por um" cada ente e coisa, até fazê-los entrar nas dez "artificiais categorias". Esse "recurso ao método" nos faz pensar em uma possível influência de Descartes. Não, sóror Juana recorre a Aristóteles e à escolástica; propõe-se, à sua maneira, a "ciência dos universais" pela redução de todos os existentes às dez categorias aristotélicas. Ela as chama de "mentais fantasias", uma expressão que Méndez Plancarte qualifica como "falta de rigor", mas que não é outra coisa senão um ressábio neoplatônico: já assinalei que em Ficino e Bruno as funções da fantasia se confundem, às vezes, com as do entendimento. "Mentais fantasias" equivale a "conceitos racionais". Literalmente *reanimada*, a alma se propôs a ascender, degrau após degrau, do reino mineral ao vegetal e deste ao animal. A idéia das categorias funde-se aqui com outra, afim mas diferente: a da "grande cadeia do ser", como diz Macróbio, que vai de Deus ao inanimado passando pelas inteligências angelicais, o homem, os animais e as plantas.

O conceito e a expressão 'cadeia do ser' são de origem platônica. Se o mundo existe é porque Deus, em sua plenitude de ser, derrama-se todo, por assim dizer, e produz os mundos e os entes. Platão transforma, diz Lovejoy, a Perfeição Auto-Suficiente, que é a divindade, na Transcendência Fecundante.[18] Plotino

18. Arthur O. Lovejoy, *The great chain of being (a study of a history of an idea)*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1964.

aperfeiçoou essa concepção com a das Emanações: "O Uno é perfeito e, sendo perfeito, em sua superabundância engendra o Outro (...) Sempre que alguma coisa alcança sua perfeição própria, não pode continuar sendo a mesma, mas gera alguma outra coisa..." O Uno é pletora que se manifesta com pluralidade."[19] A 'cadeia do ser' assume no pensamento de Aristóteles a forma eminentemente lógica da série e da continuidade: "A Natureza passa gradualmente do inanimado ao animado (...) e entre eles existe um reino intermediário que pertence às duas ordens". A mesma coisa ocorre na passagem das plantas aos animais. Aristóteles acentua a idéia de mediação entre as espécies, as ordens e as famílias e assim concebe o mundo natural como um vasto sistema de dobradiças. Santo Tomás adota o duplo legado da filosofia antiga: o neoplatônico da ascensão das coisas e dos seres em direção a Deus e o artistotélico das séries encadeadas (*connexio rerum*). Em *Primero sueño* estão presentes as duas idéias, como também estarão nos séculos XVIII e XIX. Quarenta anos depois de publicado o poema de sóror Juana, e sem conhecê-lo, Pope volta ao tema:

> *Vast chain of being: Which from God began,*
> *Natures aethereal, human, angel, man,*
> *Beast, bird, fish, insect, what no eye can see,*
> *No glass can reach; from Infinite to thee,*
> *From thee to nothing...**

A série de Pope é descendente e a de sóror Juana ascendente, mas ambos os poetas tropeçam, no fim e no princípio, em dois pontos incomensuráveis: o ser infinito e o nada. Duas formas do círculo que desafiam a razão. Contudo, na metade da sé-

---

19. Proclo levou essa idéia à sua extrema conclusão: a negação é parte do processo. É conhecida a admiração que Hegel professava por Proclo.

* Vasta cadeia de seres: os quais de Deus começam,/Naturezas etéreas, humano, anjo, homem,/Animal, pássaro, carne, inseto, o que nenhum olho pode ver,/Nenhum espelho pode alcançar; do Infinito para vós,/De vós para o nada... (N. do T.).

rie o Entendimento encontra a prodigiosa *dobradiça*, o "maravilhoso composto triplicado": o Homem. Triplo porque é o compêndio dos três reinos naturais; triplo também porque a alma não só é composta pelas "cinco sensíveis faculdades" (os sentidos), mas também pelas interiores "que são três retrizes". Quase seguramente se refere às três funções da alma segundo Platão: a desejosa, que pertence ao sensível; a raciocinante, que corresponde ao racional, e a mediadora entre ambas, que se pode chamar animosa, que serve à razão para dobrar o desejo irracional, como o guerreiro serve ao magistrado.[20] O fragmento consagrado ao Homem é, com o da visão da alma suspensa em sua 'pirâmide mental', um dos mais belos de *Primero sueño*. Se Deus é a circunferência cujo centro está em todas as partes, o homem é o ponto de convergência da criação, o elo entre as criaturas mortais e os espíritos imortais, compêndio absoluto "do anjo, da planta e do bruto". É uma "altiva baixeza" que toca o céu com a testa, mas a qual "o pó fecha" a boca. Criatura dupla e contraditória que se parece com a águia de Patmos, "que as estrelas e o solo mediu", ou a estátua de Nabucodonosor, cuja testa era de ouro e os pés eram de barro. Essas são as únicas alusões à Bíblia em todo o poema.

E por que o homem é convergência e ponto de interseção? Porque "elevado à mercê de união seria". Assim, a parte que chamei, um pouco arbitrariamente, de "As categorias" termina por evocar a união com Deus como o fim do conhecimento. Contudo, ela sabia perfeitamente que o conhecimento das coisas divinas é de natureza essencialmente diferente daquela das ciências

20. *A república*, livro IV. Jesús Tomás García, o primeiro tradutor do livro de Platão para o castelhano, assinala que o grego (θυμός) corresponde ao latim *animus*. León Robin traduz *ardeur de sentiment* e chama essa faculdade de *fonction médiatrice*. No *Timeo* a alma também é composta de três partes: uma substância indivisível, imutável, idêntica a si mesma, que é o Uno e corresponde ao inteligível; outra divisível, sujeita a mudança, que é o Outro e corresponde ao sensível; e uma terceira, que é a mistura das duas primeiras e as relaciona, pois participa da sensibilidade e do intelecto. No neoplatonismo renascentista a função mediadora realiza-se pelo entendimento ou razão, na alma racional, e pela fantasia na sensitiva.

mundanas. Ao contrário das escolas filosóficas da Antiguidade, cujo fim último eram a sabedoria e a vida íntegra, nenhum guia místico cristão prescreve o estudo dos minerais, da botânica, da física e da matemática para chegar a Deus. Em *Primero sueño* e em *Respuesta* a distinção entre as duas ordens de saber não é clara. Sóror Juana defende seu amor às ciências profanas por ser um caminho rumo às divinas; era uma atitude mais filosófica que cristã, como não deixaram de perceber seus críticos e censores. O Entendimento não chegou a percorrer todos os graus do conhecimento. Não pôde compreender nem sequer o mais simples, como averiguar o curso caprichoso de uma fonte subterrânea, pretexto para uma digressão mitológica, nem a razão da forma, do perfume e das cores de uma flor — novo pretexto, agora para variações mais ou menos felizes sobre os tópicos culteranistas sobre as flores — nem, enfim, o trânsito do indivíduo à espécie e ao gênero. A tentativa 'de investigar a Natureza' revelou-se uma tarefa cujo peso esmagaria Hércules e o próprio Atlante.

Ao contemplar 'a espantosa máquina' do universo, o Entendimento duvidava e retrocedia. Mas duvidar não é abdicar. Lembrou-se então de Faetonte, o jovem mortal que não cedeu em seu empenho orgulhoso de guiar o carro do Sol nem mesmo quando seu pai Apolo o alertou sobre os perigos que correria. Faetonte é um arquétipo porque determinou 'eternizar seu nome em sua ruína, verso memorável e exemplo insígne das *metáforas ascendentes* de Breton. Como nas pirâmides em uma passagem anterior, Faetonte é 'o tipo, o modelo' que dá asas ao ânimo, a terceira e mais generosa das faculdades da alma. Recobrado o arrojo, a alma desafia a imensidão e *las glorias deletrea/entre los caracteres del estrago* ("e as glórias soletra/entre os caracteres do estrago"). Este trecho, um dos mais belos do poema, rompe-se de uma maneira abrupta: o corpo, sem alimento há horas, acorda. Os 'fantasmas' fogem do cérebro vazio como desvanecem as figuras que projeta a lanterna mágica de Kircher sobre a parede. Ao acordar do corpo acontece o despertar do mundo. Anunciado por Vênus e por Aurora, "amazonas vestidas de luzes", brota o Sol entre as montanhas. Simetria cósmica: o combate do começo repete-se e agora o dia triunfa enquanto fogem os negros

esquadrões da noite. O combate é cíclico e a noite estabelece seu império no outro hemisfério onde talvez outra Juana Inés tem o mesmo sonho. A luz entrou pelas janelas e ela acorda.

Embora construído com deliberada e rigorosa objetividade *Primero sueño é* secretamente percorrido por uma emoção pessoal. A ousadia da alma, seu êxtase, suas dúvidas, suas vacilações e o elogio da figura trágica de Faetonte são uma verdadeira confissão intelectual. Para confirmar isso basta comparar o poema com o que nos conta sóror Juana na *Respuesta* sobre seu afã de saber, suas oscilações psíquicas, o método de seus estudos, suas meditações e cavilações de solitária. No espaço de uma noite ideal, de uma maneira voluntariamente abstrata, Juana Inés nos conta sua vida intelectual. O poema termina em pontos suspensivos: enquanto a alma não sabe que rumo tomar — todos são 'baixios e escolhos' —, o corpo acorda e o sonho se dissipa. É indubitável que o brusco despertar põe fim ao sonho, não à aventura intelectual da alma. Assim se explica e se justifica o adjetivo *primero*. Também é inegável que *Primero sueño* conta a história de uma derrota, embora alguns críticos católicos se empenhem em ver o poema, contra o que diz claramente o texto, como "o abraço formoso de fé e piedade". Muito bem, qual é o sentido dessa derrota?

A idéia de que o saber é impossível se bifurca em dois sentidos: o homem não pode conhecer por ser homem ou por alguma circunstância determinada. Por exemplo, no caso de sóror Juana, por ser sóror Juana. Essa é a opinião peregrina, mas não isenta de agudeza, que José Gaos expõe em seu ensaio "El sueño de un sueño". Segundo o professor espanhol, "Sóror Juana não filosofou em verso sobre os limites do conhecimento humano (...) mas sobre a principal experiência de sua vida: o fracasso de seu afã em saber". E acrescenta: "É um fracasso do afã em saber de uma mulher por ser mulher ou por ser a mulher que ela é?" Sóror Juana, como ser humano, "tende ao saber", mas logo percebe que "sua feminilidade é um terrível impedimento à realização de seu desejo. Procura a neutralização religiosa da feminilidade (...) e até essa neutralização fracassa". Gaos não esclarece se esse impedimento era natural para sóror Juana — quer dizer, de-

rivado de sua condição de mulher — ou imposto socialmente. Seus textos dizem claramente que não acreditava que ser mulher fosse um impedimento natural: o obstáculo vinha dos costumes, não da condição feminina. Por isso ela recorre à religião: o protagonista de *Primero sueño* não é a alma feminina, mas a humana que, devemos repetir, para a autora *não* tem sexo. O impedimento não é sua feminilidade, mas ser a alma prisioneira do corpo. O fracasso não vem de seu sexo, mas dos limites do entendimento humano. O defeito de "não conhecer num ato todo o criado", segundo se lê na parte central, é um defeito do homem caído. Sóror Juana refletiu sobre os limites da razão: esse é o tema de seu poema e um dos eixos de sua vida interior.

A maioria dos críticos pensa que o poema se refere ao 'sonho do conhecimento humano'. Imediatamente dão à palavra *sueño* o sentido de ilusão e vaidade. A alma 'sonha' em conhecer, fracassa e, já acordada, percebe que o conhecimento é um 'sonho' vão e impossível. O ceticismo de sóror Juana, como o de tantos outros, desemboca num fideísmo: a entrega a Deus. No final de sua vida, diante do fracasso de seu sonho de saber, ela renuncia aos estudos humanos e à própria palavra: penetra no mundo do silêncio que é o da contemplação e da caridade. Essa é a opinião de Ricard, Ramón Xirau e do próprio Gaos: "Da decepção vital e intelectual ao desinteresse místico, o refúgio em Deus".[21] *Primero sueño* é o poema da crise intelectual de sóror Juana e o ato inicial de sua conversão. Essa hipótese tem uma prolongação: o poema é um mais exemplo, e o mais radical e rigoroso, da poesia barroca do desengano. Deve-se dizer, antes de mais nada, que essa idéia repousa numa suposição cronológica que carece de fundamento: existem muitos anos entre *Primero sueño* e a crise de 1693. Assim, pois, a relação causal entre o poema e a chamada conversão é demasiado solta. Mas existe outra coisa e mais decisiva: o tema do poema é realmente o sonho e a vaidade do conhecimento?

Acredito que as interpretações a que me referi sejam realmente uma *leitura* que impusemos sobre o poema para que

21. Ramón Xirau, *Genio y figura de sor Juana Inés de la Cruz*, Buenos Aires, 1967.

coincida com a poesia barroca do desengano e com a visão do ceticismo como caminho para a fé. Sóror Juana nos conta um sonho: a viagem da alma pelas esferas celestes, seu deslumbramento e suas tentativas de transformar em *idéia* sua *visão*: o Intelecto vê e a Razão não compreende o que vê. O sonho que nos refere o poema é uma alegoria do *ato de conhecer*. Descreve a visão, as dificuldades do Entendimento, suas vacilações e sua ousadia, seu ânimo heróico — quer conhecer embora saiba de antemão que seguramente fracassará. O modelo da alma — o *tipo*, destaca sóror Juana — é Faetonte, o jovem que Júpiter fulmina, mas que eterniza seu nome. Antes ela já havia comparado às pirâmides egípcias a aspiração da alma em direção à Primeira Causa. O modelo simbólico da ânsia espiritual é a pirâmide; o modelo místico é Faetonte, um personagem a quem — por razões que logo aparecerão — sente-se secretamente ligada. Todo o poema é atravessado por um impulso para cima; há quedas, sim, mas de vez em quando a alma decide empreender o vôo.

A coincidência entre *Primero sueño* e a *Respuesta* é perfeita. Nesta última, escrita anos depois do poema, sóror Juana despede-se de sua correspondente dizendo que continuará escrevendo: não mostra a menor intenção de deixar as letras nem dá nenhum aviso de renúncia e entrega ao silêncio. Em *Primero sueño*, mais profundo e íntimo em sua abstração e objetividade (fala com ela própria, não com um prelado), faz a mesma afirmação só que de um modo trágico: está decidida a continuar seu empenho e já soletra sua glória em sua queda. Não, *Primero sueño* não é o poema do ato de conhecer. Esse ato adota a forma do sonho, não no sentido vulgar da palavra nem no de ilusão irrealizável, mas no de viagem espiritual. Durante o sonho a alma está acordada, coisa que esquecem quase todos os críticos. A viagem — sonho lúcido — não termina numa revelação como nos sonhos da tradição do hermetismo e do neoplatonismo; na verdade, o poema *não termina*: a alma titubeia, olha-se em Faetonte e, nisso, o corpo acorda. Épica do ato de conhecer, o poema é também a confissão das dúvidas e das lutas do Entendimento. É uma confissão que termina num ato de fé: não no saber, mas em seu afã.

As *Soledades* são o grande poema do desengano espanhol. O desencanto de Góngora, seu ceticismo, não termina num ato de fé, mas numa afirmação estética. Nas *Soledades* não existe afã em saber, mas tampouco existe fé. Nem lá — céu ou idéias platônicas — nem aqui — mundo e história —, mas a palavra: luz e ar. Góngora responde ao horror do mundo e ao nada do transmundo com uma linguagem mais além da linguagem; quero dizer, com uma palavra que deixou de ser comunicação para transformar-se em espetáculo. O signo torna-se objeto, coisa enigmática que, uma vez decifrada, ao vê-la, a admiramos. *Primero sueño* nos conta o confronto do espírito humano com o cosmo: sóror Juana não quer revestir o nada com uma linguagem de resplendores equívocos, mas penetrar o ser. Sua vertigem tem outro nome — entusiasmo. Como todas as obras únicas e singulares, *Primero sueño* é irredutível à estética de seu tempo: a poesia do desengano. A mesma coisa acontece com todos os grandes poetas: expressam sua época e, simultaneamente, a negam, são sua exceção, aquilo que de alguma maneira foge da tirania dos estilos, dos gostos e cânones. Sem negar tudo o que devia ao seu momento, Vossler disse que *Primero sueño* prefigurava a poesia filosófica que viria depois: "O poema cósmico da freira mexicana nos aparece ao mesmo tempo tardio e prematuro; expressão defasada do barroco e precursora agitada do Iluminismo". O grande crítico alemão tem razão em assinalar a dualidade do poema, mas não nos termos dessa dualidade. Embora sua forma seja da poesia culteranista, a filiação de *Primero sueño* está na tradição da viagem da alma do antigo hermetismo redescoberto pelo Renascimento. Tampouco é uma profecia da poesia do Iluminismo, mas da poesia moderna que gira em torno desse paradoxo que é o núcleo do poema: a revelação da não-revelação. Nesse sentido *Primero sueño* se parece com *Le cimetière marin* e, no âmbito hispânico, com *Muerte sin fin* e *Altazor*. Ele se parece, sobretudo e antes de tudo, com o poema em que se resume toda essa poesia: *Un coup de dés*. O poema de Juana Inés inaugura uma forma poética que se inscreve no próprio centro da Idade Moderna; melhor dizendo, que *constitui* a tradição poética moderna em sua forma mais radical e extrema: justamente no pólo oposto da *Divina comédia*.

Poema barroco que nega o barroco, obra tardia que prefigura a modernidade mais moderna, *Primero sueño* é um obelisco verbal que emerge numa zona indecisa de neblina, precipícios e geometrias vertiginosas. Como sua autora, participa do crepúsculo e do romper do dia. Para compreender um pouco melhor sua situação única é preciso voltar, de novo, à sua cosmografia. Era realmente a de Ptolomeu? Sim e não. A imagem tradicional do universo infundia nos homens uma segurança que perdemos. A Terra estava no centro, rodeada de sete planetas, da Lua a Saturno; mais além, o firmamento das estrelas fixas e o empíreo com o Primeiro Motor. Um universo finito, com limites bem-traçados e com um centro. Um universo harmonioso. As distâncias entre a Terra e os astros eram imensas, mas, diz C.S. Lewis, o homem não sentia medo: o cosmo, como uma daquelas cidades amuralhadas da Idade Média, o protegia e o defendia. Tudo mudou com o Renascimento: as muralhas foram derrubadas e o centro se evaporou. É claro que sóror Juana teve essas informações, tenham sido elas imperfeitas ou vagas, sobre a mudança de estatuto da Terra, do Sol e dos planetas. Kircher alude em suas obras à nova astronomia, embora com certa prudência — vivia em Roma, onde haviam queimado Bruno e condenado Galileu. A reserva de sóror Juana sobre esses temas não nos deve espantar: foi a de sua classe social e a de seu mundo. Não se pode esquecer, por outro lado, que estava familiarizada com o neoplatonismo, que exerceu uma influência decisiva na mudança de imagem do universo.

É costume atribuir o triunfo da nova concepção à difusão das idéias e dos descobrimentos de Copérnico, Galileu, Kepler e outros. Isso é correto até certo ponto. A verdade é que, segundo os historiadores modernos, o neoplatonismo foi o verdadeiro responsável pela mudança. Essa corrente filosófica e espiritual fora reprimida durante toda a Idade Média, mas em fins do século XV voltou com extraordinário vigor e conquistou as melhores mentes do século XVI. Ao negar a escolástica, desenhou outra idéia do mundo que se juntou à nova ciência física e cosmográfica. Os grandes iniciadores científicos, como se sabe, estavam muito influenciados pelo neoplatonismo. Muito bem, o que dis-

tingue a imagem do mundo que deslocou o universo ptolomaico finito não foi tanto o heliocentrismo de Copérnico, adotado bem mais tarde, quando certas proposições que não eram, estritamente, conseqüências nem deduções da nova ciência: a infinitude do universo, a ausência de centro do cosmo, a pluralidade de mundos habitados.[22] As novas idéias originaram-se, mais que em Copérnico e Galileu, no neoplatonismo e nas especulações de filósofos como Nicolás de Cusa, que postulou a coincidência dos opostos. Cusa encarou, vários séculos antes de Kant, a antinomia do infinito e quis desfazê-la com o paradoxo do círculo cujo centro está em todas as partes. O círculo não fecha o infinito, não o *define*, mas é uma imagem que nos permite, senão pensá-lo, *entrevê-lo*.

O novo universo foi um desafio não só para a razão como para a sensibilidade e a fantasia dos homens. As atitudes externas que provocou podem se exemplificar em dois espíritos: Bruno e Pascal. Eles estão divididos não por um século, porém por alguma coisa mais profunda: o temperamento. São como o frio e o calor, o seco e o úmido. Giordano Bruno foi um apaixonado defensor da astronomia de Copérnico, mas também acreditou, e com maior paixão ainda, num universo infinito sem centro e com uma pluralidade de mundos habitados. Seu parentesco espiritual com Nicolás de Cusa foi mais íntimo que o meramente intelectual que o unia a Copérnico. Não postulou um universo infinito por razões que hoje chamaríamos de científicas, mas por razões ontológicas, morais e temperamentais: "É incomparavelmente melhor que a Excelência Infinita se manifeste num número infinito de indivíduos que num número finito". Bruno alegrava-se com a idéia de um universo infinito e nessa idéia há um eco de Platão: tudo o que é, mesmo ruim, é bom. De vez em quando repete — não há diferenças, tudo é centro e tudo é circunferência. Lovejoy comenta: "Existe uma espécie de piedade cósmica em Bruno (...) enquanto que a imaginação de Pascal descobre que essa realidade infinita não é admirável, mas opressora". O infinito não exalta Pascal: o humilha. A imagem do cír-

22. Arthur O. Lovejoy, *op.cit.*

culo reaparece no filósofo francês, mas com uma coloração negativa: "O universo é uma esfera infinita na qual o centro e a circunferência estão em todas as partes — o que é o homem nessa infinitude?" Diante desse universo infinito e incompreensível, Pascal prefere passar pela experiência de um *pyrrhonien accompli* para transformar-se num *chrétien soumis*. A experiência de Pascal teria sido a de sóror Juana?

É impossível confundir o mundo de *Primero sueño* com o da cosmografia tradicional. Em suas descrições do espaço celeste ela nunca se refere aos descobrimentos da nova astronomia e não sabemos o que pensava realmente sobre temas controvertidos e perigosos como o heliocentrismo, a infinitude do universo e a pluralidade de mundos habitados. Não importa: suas emoções e sentimentos diante do cosmo contam tanto quanto suas idéias. Antes de mais nada, seu mundo não tem contornos claros nem limites precisos. Isso o distingue radicalmente do cosmo tradicional que foi um mundo harmonioso. Outra diferença: as distâncias não só são imensas como incomensuráveis. Por último, característica moderna entre todas as demais: seu mundo carece de centro e em seus espaços desabitados o homem sente-se perdido. É um mundo que, se não é infinito, provoca sentimentos e imagens que são próprias do infinito. Por isso sóror Juana, para pensá-lo, recorre com toda a naturalidade ao paradoxo do cardeal de Cusa sobre o círculo divino: faz exatamente a mesma coisa que Bruno e Pascal, que acreditavam num universo infinito. Sóror Juana sente que "a máquina do mundo" é simultaneamente "imensa e espantosa". Suas emoções não são as de um Dante ou sequer de um frei Luis de León — nem segurança metafísica nem arroubo sobrenatural. O cosmo perdeu forma e medida; tornou-se enigmático e o próprio Intelecto — grande derrota da tradição platônica — sentiu vertigens diante de seus abismos e suas multidões de estrelas. Juana Inés se assombra. Mas essa emoção logo se transforma em outro sentimento que não é a exaltação jubilosa de Bruno nem a depressão melancólica de Pascal. Esse sentimento aparece no final de *Primero sueño*, quando tudo parece terminar num tom pascaliano: a rebeldia. Seu emblema é Faetonte.

Sóror Juana recolhe, no mito de Faetonte, um motivo da poesia de sua época. Foi um tema muito popular nos Séculos de Ouro. Num *Emblema* de Alciato aparece como exemplo do temerário; o tradutor para o castelhano, Bernardino Daza, o transforma em modelo dos "vãos príncipes" que "destroem seus reinos" e depois "caem e morrem". Na poesia dos séculos XVI e XVII são muitos os sonetos, as décimas e os romances com o tema de Faetonte e sua queda. Aldana escreveu uma longa e pesada *Fábula de Faetonte*, tradução livre do italiano, que é uma das composições menos felizes desse grande poeta. Por outro lado, a *Fábula de Faetón* de Villamediana, diz Juan Manuel Rozas, é "um dos empenhos mais ambiciosos de nossa lírica barroca".[23] O mesmo crítico observa que o mito "serve de lição de moral a alguns, para outros é um exemplo de apaixonados e, por fim, é um caso de honra e honestidade, um desejo de subir alto e empreender grandes iniciativas". O último sentido é o de Villamediana. Conflito de honra: Épafo duvida que Faetonte seja filho de Apolo e o jovem chega ao palácio de seu pai para lhe pedir que o reconheça; o Deus faz isso de bom grado, mas para Faetonte não basta esse desagravo: quer mostrar ao mundo, e a si próprio, que é digno de ser filho de Apolo e pode conduzir seu carro pelo céu. O tema da origem duvidosa junta-se ao de honra e ambos ao da aceitação de um destino glorioso em troca da vida: "Caíste já, Faetonte, cedeste ao fado..." O herói de sóror Juana é mais complexo: é ela própria; embora também esteja movido pela ambição da glória, sente-se atraído por uma paixão desconhecida por Villamediana — o amor ao conhecimento.

Com *Primero sueño* aparece uma nova paixão na história da nossa poesia: o amor ao saber. Explico: a paixão, claro, não era nova; o novo foi que sóror Juana a transformou num tema poético e a apresentou com a violência e a fatalidade do erotismo. Para ela a paixão intelectual não é menos forte que o amor à glória. A paixão intelectual, a razão, convoca o ânimo, na melhor tradição platônica, para que a acompanhe em sua aventura. E aqui surge ou-

23. Villamediana, *Obras*, edição, introdução e notas de Juan Manuel Rozas, Madri, 1969.

tra e maior diferença com a tradição: se o conhecimento parece impossível, é preciso enganar o destino e se atrever.

O arrojo torna-se desafio, rebeldia — o ato de conhecer é uma transgressão. A infinitude do universo exalta Bruno e deprime Pascal; em *Primero sueño*, sóror Juana vai do entusiasmo à queda e desta ao desafio. Nada mais longe do ponto de honra do Faetonte espanhol; o seu é um herói intelectual, lúcido — quer saber mesmo sob o risco de cair. Sua figura foi determinante para sóror Juana de duas formas. Primeiro como exemplo intelectual que reúne o amor ao saber e à ousadia: a razão e o ânimo. Em seguida, porque representa a liberdade em sua forma mais extrema: a transgressão.

O tema de Faetonte aparece várias vezes em sua obra, sempre como imagem da liberdade que se arrisca e não teme romper os limites. Já comentei o soneto 149, no qual inveja o arrojado que se atreve a tomar as rédeas do carro do Sol, "apesar do perigo", e não se resigna, como ela, a um "estado que deve durar toda a vida". Terrível confissão para uma freira. A predileção por Faetonte, por outro lado, é compreensível: também para ela a questão de origem, a bastardia, era candente. Mas o tema da honra, como vimos, foi transformado no do saber e transcendido por ela. Talvez por isso a disjuntiva de Pascal não apareça: sóror Juana não está desgarrada entre o 'pirronismo completo' e o 'cristianismo submisso'. Ela separa as duas ordens, a religiosa e a filosófica propriamente dita — é cristã, mas, em outra esfera, *não é submissa*. Esse sentimento foi o eixo secreto de sua vida psíquica. Logo, como tentei mostrar na Segunda Parte deste livro, Juana Inés se propôs transcender sua situação infantil e se identificou com seu avô e com o mundo masculino do saber e dos livros. Escolher Faetonte, na idade madura, realiza a aspiração infantil no mundo dos símbolos. Em três figuras se viu Juana Inés: na pitonisa de Delfos, na deusa Ísis e no jovem Faetonte. As três imagens estão enlaçadas com as letras e o conhecimento — a donzela de Delfos é inspiração, Ísis é sabedoria e Faetonte é a ânsia livre de saber.

No ato de conhecer, mesmo se termina em fracasso, é um saber: a não-revelação é uma revelação. Comparei *Primero sueño*

com *Un coup de dés*: os dois têm como personagens o céu estrelado e o espírito humano; nos dois o ato de conhecer é, já que não um conhecimento, um saber. Mallarmé diz uma coisa que é inteiramente aplicável à experiência de Juana Inés: "Num ato em que o azar está em jogo (...) a negação e a afirmação se neutralizam". Essa frase é outra versão do paradoxo do círculo... Mas existe outra obra que tem uma semelhança não menos profunda e inquietante com *Primero sueño*. Não é um poema, mas uma gravura: *Melancolia 1* de Durero. O tema é o mesmo: a contemplação da natureza e o mal-estar do espírito — angústia, soçobro, decadência, rebeldia — ao não poder transformar essa contemplação em forma ou idéia. O anjo feminino da gravura — na verdade uma figura composta de dois tipos, a Geometria e a Melancolia — pode passar por uma personificação da alma de *Primero sueño*, vítima das dúvidas e do desconsolo, ao final de sua aventura espiritual. A semelhança não é fortuita, mas nasce de experiências iguais: *Melancolía 1* e *Primero sueño* são confissões intelectuais e a obra de Durero não é menos enigmática que o poema de sóror Juana.

A gravura e seus elementos foram admiravelmente decifrados por Panofsky, Klibansky e Saxe em um estudo célebre: *Saturn and melancholy*.[24] Graças a isso foi possível esclarecer a relação que une Durero com o hermestismo neoplatônico. O artista alemão tomou de Ficino a nova visão do temperamento melancólico como a disposição espiritual dos poetas, filósofos e contemplativos. A fonte direta de Durero foi o livro de Cornélio Agrippa: *De occulta philosophia*. Segundo Agrippa o humor melancólico atrai certos espíritos (demônios) que provocam êxtases e visões. A ação desses espíritos se exerce sobre a imaginação dos artistas visuais e daqueles que usam o número e a proporção: arquitetos, pintores, desenhistas; sobre a razão, se se trata de poetas, filósofos e oradores; e, por fim, sobre o intelecto no caso de

24. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxe, *Saturn and melancholy*, Londres, 1964. Assinalo dois estudos que retificam certos pontos e abrem outras perspectivas: Robert Klein, *Saturne: croyances et symbol* (1964), e Giorgio Agamben, *I fantasmi di Eros* (1977).

profetas e fundadores de religiões. A figura de *Melancolia 1* personifica o primeiro tipo e é, de certo modo, um auto-retrato intelectual de Durero. É o retrato de sua alma, diria sóror Juana, "no modo possível", como imagem fixada pela fantasia.

Além de seu caráter de auto-retratos simbólicos, há outra impressionante semelhança entre a gravura e o poema. O texto de Agrippa explica por que aparece o número *1* depois da palavra *melancolia*: a gravura representa o primeiro tipo de melancólico, quer dizer, a melancolia do artista. Durero terá pensado alguma vez em completar a série? Essa pergunta é a mesma que todos nós fizemos diante do adjetivo *primero* que precede a palavra *sueño*. Seja qual for nossa resposta, a gravura e o poema nos apresentam unicamente uma imagem inicial, a primeira fase de um processo. Nesse sentido são obras que, embora formalmente completas e acabadas, abrem-se na direção do inacabado e ainda inominado. São obras que espiritualmente lindam com o infinito. O não-dito é parte essencial de sua misteriosa sedução. A imagem de *Melancolia 1* parece uma ilustração antecipada dessa passagem de *Primero sueño* na qual a alma, perdida na noite geométrica e suas perspectivas de obeliscos e pirâmides, "por olhar tudo, nada vê". A figura que desenham as duas obras é a mesma: a interrogação.

Sexta Parte

AS ARMADILHAS DA FÉ

1. *Carta polêmica*
2. *A* 'Respuesta'
3. *E as respostas*
4. *O assédio*
5. *A abjuração*
6. *Ensaio de restituição*

1. CARTA POLÊMICA

Nos últimos dias de novembro de 1690 apareceu na cidade de Puebla um folheto de lúgubre título: *Carta atenagórica de la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa de velo y coro en el muy religioso convento de San Jerónimo... Que imprime y dedica a la misma sor Philotea de la Cruz, su estudiosa aficionada en el convento de la Santísima Trinidad de la Puebla de los Ángeles.* Atenagórica significa digna da sabedoria de Atenéia. Imenso elogio de sóror Filotea. O escrito de sóror Juana, em forma de carta, é uma crítica ao Sermão do Mandato do jesuíta português Antônio Vieira. Assim é chamado o Sermão, do Mandato, que se predica na Quinta-Feira Santa, na cerimônia do lavatório e tem por tema um versículo do Evangelho de São João: "Um mandato novo lhe dou: que vos amai uns aos outros, assim como eu vos tenho amado". Vieira é uma figura que pertence tanto à história do Brasil como à de Portugal. Considerado um dos grandes prosadores de seu século, foi muito lido e comentado na Espanha e seus domínios. Seus sermões e cartas foram publicados em espanhol várias vezes, inclusive no México. Ele pregou vários Sermões do Mandato, mas o criticado por sóror Juana foi pronunciado na capela real de Lisboa em 1650. Ou seja, quarenta anos antes. Não é menos extraordinário que seu autor, desterrado no Brasil, nunca tenha sabido da crítica de sóror Juana.[1]

O tema do Sermão também é extraordinário. No fim de seus dias, Cristo não passou a amar mais os homens — seu amor

1. *Cf.* Robert Ricard, "Antonio Vieira y sor Juana Inés de la Cruz", *Revista de Indias*, nos 43-44, Bogotá, 1951; Dario Puccini, *Sor Juana Inés de la Cruz, Studio d'una personalità del barocco messicano,* Roma, 1967. Ricard acredita que Vieira pregou o Sermão entre 1642 e 1652. Puccini indica que Juana deve tê-lo lido numa tradução que aparece em duas edições, uma de 1678 e outra de 1680.

foi, desde o princípio, perfeito e infinito: irretocável, nem aumentou nem diminuiu —, mas os efeitos, se não os afetos, foram maiores e mais extremos: "Juntou o fim com o fino". De todas as finezas de Cristo no final de sua vida, qual foi a maior de todas? Esta é, diz Vieira, "a matéria do Sermão". Ricard observa que as palavras *fino* e *fineza* são comuns ao castelhano e ao português. Fino parece reunir "as idéias de pureza, ternura e engenhosidade". Vieira define assim a palavra: "O amor *fino* é aquele que não busca causa nem efeito; ama porque ama e ama para amar". Vieira na verdade cita uma frase de São Bernardo, só que, ao traduzi-la do latim para o português, acrescenta, de sua própria lavra, o adjetivo *fino*. Ou seja, perpetra uma — involuntária? — *fineza* com São Bernardo. O *Diccionario de autoridades* diz que "fineza é perfeição, pureza e bondade de alguma coisa.//Vale também por ação ou frase com a qual uma pessoa dá a entender o amor que tem a outra.//A palavra se usa também para significar delicadeza e primor". As duas últimas acepções são as preferidas por Vieira e sóror Juana. Ao definir "o que é fineza", ela diz:

> É fineza, talvez, ter amor? Não, por certo, mas as demonstrações de amor: essas se chamam finezas. Aqueles signos exteriores demonstrativos e ações que exercita o amante, sendo sua causa motiva o amor, isso se chama fineza.

O tema, é bom lembrar, sempre fascinou sóror Juana e aparece em seus poemas de amor e até mesmo num sainete.

A *Carta* está escrita numa linguagem clara e direta; as frases não são longas; os argumentos são às vezes secos e pesados — é um texto polêmico e teológico, bastante sério —, mas, nas pausas, há um sorriso de alívio e uma piscadela inteligente ao leitor. Sóror Juana escreve para um pequeno grupo e sabe que nenhuma de suas flechas passará despercebida. Como acontece com todos os escritos doutrinários quando já perderam sua atualidade, é difícil se apaixonar pelos argumentos da autora; ao mesmo tempo, é impossível não admirar sua solidez, coerência e energia. Ao ler esse texto percebemos outra insuspeita faceta de

seu gênio — sóror Juana é um autêntico pugilista intelectual. Por sorte, jamais se esquece das boas maneiras e da ironia. A *Carta* se dirige a um destinatário incógnito, embora, a julgar pela forma respeitosa e deferente com que o trata, ilustre. Escreve essa crítica não por vontade própria, mas para obedecer-lhe. Conta que em certa ocasião a ouviu discorrer 'bacharelices', que sua bondade chamou 'vivezas', sobre 'os sermões de um excelente orador' e tanto gostou do que ouvira que lhe pediu que escrevesse suas razões. Sóror Juana inclina-se diante do desejo de seu superior, porém com uma condição: o escrito só será lido por ele. No final da *Carta* repete a restrição: "Finalmente este papel é tão particular que só o escrevo porque Vossa Excelência assim me ordena e para que Vossa Majestade o leia..." Sóror Juana declina, de antemão, de qualquer responsabilidade na difusão pública de seu texto.

Não menos estranhas são duas advertências que figuram no começo da *Carta*. A primeira é que escreve "purificada de toda paixão", pois tem três razões para amar o orador que critica (nunca diz seu nome, escreve para iniciados): pertencer à Companhia de Jesus, da qual ela se sente 'filha'; ter um enorme talento; e professar uma 'oculta simpatia' por sua nação. (De fato, muito oculta.) A outra advertência é ainda mais notável. Escreve só para seu interlocutor — "diante de outros olhos pareceria uma soberba desproporcional, e mais ainda se caísse em sexo tão desacreditado em matéria de letras na comum acepção de todos". Sóror Juana não teme insistir na indignidade de seu sexo e no final da *Carta* volta a dizer: foi muito atrevimento seu, já que, "diante do elevado talento do autor, até mesmo os muito gigantes parecem anões. Pois que fará uma pobre mulher? Embora já se tenha visto que uma arrebatou a clava das mãos de Alcides, sendo um dos três impossíveis que venerou a Antiguidade".[2] E acrescenta que foi ela "o frágil instrumento" com que Deus quis castigar a soberba do autor:

---

2. Onfália, que vestiu Hércules de mulher e o obrigou a tecer e costurar enquanto ela, coberta com pele de leão, empunhava a maça de Hércules (Macróbio, *Saturnais*, V. 3). Sóror Juana refere-se ao mesmo trecho em *Primero sueño*.

> não é leve castigo, a quem acreditou que não havia homem que se atrevesse a lhe responder, ver que se atreve uma mulher ignorante, em quem é tão alheio este gênero de estudo, e tão distante de seu sexo; mas também o era de Judith o manejo das armas e de Débora a judicatura.

Ardentes declarações feministas que ficam ainda mais ardentes se observarmos que uma freira as escreve e outra as publica.

É difícil compartilhar — mesmo sem compreender — a admiração que provocavam os sermões dos Paravicino, dos Donne, dos Bossuet e dos Vieira. Com muita habilidade e numa linguagem de estudadas lentidões e rápidas inferências, a estética da surpresa aplicada às coisas divinas, o padre Vieira refuta as opiniões de três santos — Agostinho, Tomás de Aquino e João Crisóstomo — sobre as 'finezas' de Cristo em seus últimos dias de vida. A cada uma delas Vieira opõe outra e, depois, expõe sua opinião sobre qual delas é a maior. Com certa jactância previne seus ouvintes: "E a fineza do amor de Cristo que eu dissesse, nenhum me dará outra igual". Santo Agostinho opinou que a maior fineza de Cristo fora morrer pelos homens, mas, segundo Vieira, foi mais elevado sacrifício ausentar-se de nós: "Cristo Nosso Senhor amou mais os homens que a vida e morrer é deixar a vida, ausentar-se, deixar os homens". Em *El divino Narciso*, vale lembrar, sóror Juana diz que a maior fineza de Cristo foi ter morrido por "seu modelo", quer dizer, pelo homem, criatura feita à semelhança divina. Na *Carta* repete o argumento: "Como homem, Cristo deu mais do que podia dar que é a vida". Além disso, Cristo realmente se ausenta? Não: "Fica presente sacramentado no Cenáculo". E essa presença, como ela própria dissera num vilancico (345), é um estado que compreende a vida e a morte, pois o Senhor "estando glorioso está como morto".

Para Santo Tomás, diz Vieira, "a maior fineza de amor de Cristo foi ficar conosco ao ausentar-se de nós". Esclarece: ele permaneceu de muitas maneiras, sobretudo no sacramento da Eucaristia. Essa foi também a opinião de sóror Juana na loa para *El mártir del Sacramento*: o estudante que a personifica refuta a opinião de Agostinho e se declara em favor da opinião de Santo Tomás. A saída de Vieira é muito original: "Foi maior fineza, no

mesmo sacramento, encobrir-se que ficar (...) Cristo, no sacramento do altar, embora esteja ali corporalmente, não tem uso nem exercício dos sentidos". Sóror Juana comenta: "Que maneira de argumentar é essa? Santo Tomás propõe em gênero e o orador responde em espécie". Essa falta contra as regras da lógica leva sóror Juana a dizer: "Não vale o argumento... é sofístico". São João Crisóstomo era de opinião que "a maior fineza foi lavar os pés de seus discípulos", entre eles, o próprio Judas, o traidor. Vieira sustenta magnificamente que Cristo lavou os pés de Judas, como dos outros, porque "o amor elevado não procura causa nem efeito — ama por amar". Sóror Juana, como já mencionei anteriormente, refuta o orador definindo o significado de fineza: a causa do ato é o amor e lavar os pés é sua fineza, quer dizer, sua expressão ou signo exterior. Assim, lavar os pés do próprio Judas, sim, teve causa: o amor de Jesus às criaturas.

Não sei se meu resumo, breve e tosco, deixa vislumbrar um pouco a sutileza e o talento de Vieira e de sóror Juana. Vã sutileza e talento vazio, pois não estavam aplicados a nenhum objeto real, mas a enteléquias afastadas da verdadeira filosofia. Paixão retórica, apaixonada de si mesma e longe também do autêntico sentimento religioso: *shadow boxing*. A parte que segue tem mais substância porque sóror Juana, depois de defender os três santos, enfrenta a opinião de Vieira e toca um tema que já tratara muito em suas obras profanas: o amor e a correspondência. Vieira sustentava que "Cristo não quis a correspondência de seu amor para si próprio, mas para os homens, e que esta foi sua maior fineza — amar sem correspondência". Sóror Juana dissera algo semelhante em seus poemas de amor e de amizade amorosa a Lysi; também, num romance de amor *a lo divino* (56) repete que o amor mais elevado não necessita de correspondência; se nós nos empenhamos em pedi-la é por uma falha de nossa natureza humana. Como sai do apuro? Em primeiro lugar, por meio do recurso à autoridade da Escritura. No Antigo e no Novo Testamento há muitos textos que indicam que devemos amar a Deus sobre todas as coisas. Do amor a Deus brota o amor que temos ou deveríamos ter por nossos semelhantes e por nós mesmos. Então, Cristo necessita de nossa correspondência? Não: "o

amor humano encontra no ser correspondido alguma coisa que lhe faltaria se não o fosse; mas ao de Cristo nada falta, embora não lhe correspondamos". Ao chegar a esse ponto, o mais árduo, sóror Juana desenvolve a segunda parte de seu argumento.

Começa dizendo:

> É o amor de Cristo muito contrário ao dos homens. Os homens querem a correspondência porque isso lhes é bem próprio; Cristo quer essa mesma correspondência para bem alheio, que é dos próprios homens. Ao meu parecer [Vieira] andou muito perto desse ponto, mas se enganou e disse o contrário; porque, vendo Cristo desinteressado, convenceu-se de que não queria ser correspondido. E não deu o autor distinção entre correspondência e utilidade da correspondência (...) E assim, a proposição do autor é que Cristo não quis a correspondência para si próprio, mas para os homens. A minha é que Cristo quis a correspondência para si próprio, mas a utilidade que resulta dessa correspondência ele a quis para os homens.

Raciocínio mais sutil que sólido e exemplo da casuística criticada nos jesuítas. Vista de uma perspectiva moderna, a dificuldade que experimentava sóror Juana (e também Vieira) procedia da dupla natureza de Cristo: Homem e Deus. A necessidade de correspondência origina-se de sua humanidade; Cristo, como Deus, não a necessita. Mistério impenetrável e que já escandalizara Porfírio: lhe parecia uma incongruência e uma blasfêmia dos cristãos adorar um Deus que pedia para ser amado.

Sóror Juana responde com brilho, mas não resolve o dilema:

> Aqui o amante faz da correspondência meio para seu fim; Cristo faz da correspondência meio para o bem dos homens (...) Aqui os amantes querem o bem de seu amor para o amado, mas o bem do amor de quem se ama para si; Cristo, o bem do amor que tem ao homem e o bem do amor que lhe tem o homem, tudo, quer que seja para o homem.

Sóror Juana distingue correspondência de utilidade, mas não responde à terrível pergunta: por que Cristo quer que o amem os homens? Antes, no romance 56, mais perto de Plotino

que dos Evangelhos, dissera que é preciso amar a Deus sem desejo de correspondência e que esse amor é o mais sublime. Dissera a mesma coisa em seus poemas de amor profano e nos de amizade amorosa a María Luisa. Mas na *Carta* afirma que Cristo, que é Deus e é Homem, nos pede correspondência. No final acrescenta um argumento não muito convincente — a necessidade de correspondência brota do livre-arbítrio, "carta de liberdade autêntica" que Deus deu ao homem. Posto que amar a Deus "é o supremo bem do homem e isso não pode ocorrer sem que o homem queira", por isso mesmo "quer Deus, solicita e ordena ao homem que o ame". Essa conclusão não me parece muito diferente da de Vieira, exceto que sóror Juana traslada a contradição da esfera divina à humana: por amor aos homens, Deus os fez livres. Os dois extremos — amar/ser amado — de que padece Deus, como Cristo, padecem também os homens como seres livres. Essa idéia, como já vimos, é o eixo de sua vida interior. De certo modo, a *Carta* confirma o que antes escrevera: os "amantes recíprocos" alcançam uma espécie de felicidade, mas há outros que amam por amar. O amor dos amantes heróicos, que não procuram correspondência, é o mais pleno.

No final da *Carta* expõe sua própria opinião sobre as finezas divinas. É desconcertante: depois de ter afirmado que Cristo nos pede correspondência, diz que "a maior fineza do Divino Amor são os benefícios que nos deixa de fazer" e que ela chama "benefícios negativos". Para atenuar um pouco o escândalo, esclarece que não fala "das finezas de Cristo no fim de sua vida", tema de Vieira, mas das "finezas de Deus como Deus". Desaparece o elemento humano da natureza divina, no qual, justamente, reside a originalidade do cristianismo. "Deus como Deus", estranha fórmula que lembra *Primero sueño*, no qual tampouco aparece Cristo. Sóror Juana expõe seu argumento de um modo um pouco brusco. Conhecendo nossa ingratidão e maldade, Deus nos deixa de fazer benefícios: "Agradeçamos e ponderemos este primor do Divino Amor em quem premiar é benefício, castigar é benefício e suspender os benefícios é o maior deles, e não fazer finezas é a maior fineza". Versão divina de sua idéia de amor mais elevado como aquele que não procura correspondên-

cia: devemos amar a Deus não pelos favores que nos faz, mas porque sua maior fineza é nos fazer nenhum favor. A fineza de Deus consiste em nos soltar de sua mão, pois assim aumenta nossa liberdade. Esta última é, sem dúvida, a conseqüência mais notável da idéia dos 'favores negativos' e deve ter alarmado mais de um de seus leitores. A noção de liberdade humana como graça de Deus não desaparece, mas muda, por assim dizer, de coloração — transforma-se num 'favor negativo', numa *abstenção* divina. Nisso sóror Juana está mais perto de Pelágio que de Santo Agostinho.

Os argumentos sobre os 'favores negativos' são um eco das grandes polêmicas de seu tempo sobre a graça e o livre-arbítrio. Báñez e os dominicanos tinham feito do livre-arbítrio um reflexo da graça divina; o jesuíta Luís de Molina tratou de conciliar liberdade e predestinação, acrescentando, contudo, a esfera da liberdade. A graça *suficiente* era a graça primordial, porém a graça *eficaz* funcionava não sobre nem por cima, mas pelo livre-arbítrio. Sóror Juana, sobretudo por suas conclusões, parece subscrever o molinismo. Dorothy Schons, numa inteligente *Carta aberta* ao escritor ultramontano Alfonso Junco, sustenta que

> na questão tão renhida da graça suficiente dos agostinianos e a graça eficaz dos jesuítas, sóror Juana opta pela graça suficiente. Declara que dana o que falta (a graça) e o que sobra (a graça eficaz): quer dizer, que basta com a graça suficiente. Sob esse ponto de vista, sóror Juana é o Port-Royal da Nova Espanha — ou poderia chegar a sê-lo.

Não acredito nisso. A visão que Santo Agostinho tem do homem caído — radicalizada por Jansênio — baseada na predestinação e idéia de 'favores negativos' significa justamente o contrário — a abstenção divina. Os 'favores negativos' não suspendem o livre-arbítrio — o expandem. Funcionam como a graça eficaz de Molina. Com idéias e procedimentos que vinham dos jesuítas, sóror Juana atacou um deles: e dos mais ilustres. Seu ataque não foi, como o de Pascal, a uma doutrina, mas a uma pessoa e a um grupo.

A *Carta* ia precedida de outra, dirigida a sóror Juana e assinada por sóror Filotea de la Cruz, freira num convento de Pue-

bla e que se declara 'estudiosa' da poesia. O prólogo de sóror Filotea é breve. Começa com um elogio: apesar de que em seu Sermão Vieira elevara-se sobre si próprio, como outra Águia do Apocalipse", sóror Juana cortara a "pluma mais fina" e o orador português podia "se gloriar de se ver contestado por uma mulher que é a honra de seu sexo". Em seguida, louva a "enérgica clareza" da prosa de sóror Juana e lembra — primeira reprimenda — que se é verdade que "quem mais recebeu de Deus mais está obrigado a essa correspondência, temo que Vossa Excelência se encontre alcançada na conta, pois poucas criaturas devem à Sua Majestade maiores talentos no natural". Não a censura pelos versos com os quais "tem sido tão celebrada como Santa Teresa", mas deplora que não a imite "na escolha dos assuntos". A reconvenção de sóror Filotea é mesurada: parece-lhe uma "vulgaridade" reprovar nas mulheres o uso das letras. É verdade que São Paulo diz que as mulheres não devem ensinar "mas não manda que não estudem (...) Só quis prevenir o risco de elação em nosso sexo, sempre propenso à vaidade (...) Letras que engendram a elação, não as quer Deus na mulher; mas não as reprova o Apóstolo quando não tiram a mulher da condição de obediente". Sóror Filotea não se mostra terna com seu sexo embora concorde que "o estudo e o saber mantiveram sóror Juana no estado de súdita". Será que realmente a mantiveram nessa condição? A carta de sóror Filotea mostra precisamente o contrário e um de seus objetivos é trazê-la de volta à obediência.

Sóror Filotea não pretende, como outros, que sóror Juana "mude o gênio renunciando aos livros, mas que melhore lendo alguma vez o de Jesus Cristo (...) Muito tempo gastou no estudo de filósofos e poetas: já será razão que se aperfeiçoem os empregos e que se melhorem os livros (...) Ciência que não ilumina para se salvar, Deus a qualifica de teimosia". A condenação do saber profano se une a uma exortação: "Pena é que tão grande entendimento de tal maneira se dobre às informações vulgares da Terra que não deseje penetrar no que se passa no Céu; e já que se humilha ao solo, que não desça mais abaixo considerando o que se passa no Inferno". Depois desta grave advertência, volta a misturar o doce com o amargo. Filotea refere-se aos "favores

negativos" e deseja-lhe que "o Senhor, que choveu tão abundantemente benefícios positivos no natural sobre Vossa Excelência, não se veja obrigado a lhe conceder benefícios somente negativos no sobrenatural, que por mais que a discrição de Vossa Majestade os chame finezas, eu os tenho como castigos". Sóror Filotea não só reprova a idéia dos "favores negativos" como, abertamente, ameaça sóror Juana com eles, "no sobrenatural". A despedida é mais doce. Pede que a favoreça a liberdade divina e, aludindo a outros tempos, acrescenta: "Isso lhe deseja quem desde que beijou sua mão, há muitos anos, vive apaixonada por sua alma, sem que este amor tenha esfriado com a distância e o tempo, porque o amor espiritual não padece de achaques de mudança".

Sóror Filotea admira tanto a crítica de sóror Juana ao Sermão do padre Vieira que a publica por sua própria conta. Ao mesmo tempo critica sua dedicação às letras e a repreende por não se consagrar aos 'assuntos sagrados', quer dizer, à teologia. Estranha atitude que mistura o amor à severidade e na qual o elogio esconde uma grave admoestação. A atitude de sóror Juana é igualmente estranha: escreve a crítica por encomenda e com a condição de que não se lhe dê publicidade; contudo, aceita que se publique e até mesmo, mais tarde, na *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, diz "que não sabe como lhe agradecer a mercê tão desmedida de dar a publicar meus rascunhos". Para desfazer, até onde seja possível, esses mistérios, primeiro é preciso fazer certas perguntas e tratar de respondê-las: quem era essa sóror Filotea de la Cruz e por que publicou a crítica de Juana ao Sermão de Vieira? Quem era o destinatário da *Carta* de sóror Juana? Um contemporâneo dos fatos responderia: "Por sabido se cala". Com efeito, era um segredo de polichinelo — sóror Filotea de la Cruz e o destinatário da *Carta* eram uma única pessoa, o bispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz. Ele também foi o autor da *Aprobación* do escrito. Só o destinatário podia divulgar a *Carta* e só um destinatário que tivesse o alto posto de bispo podia atrever-se a publicá-la. A razão de se esconder sob um pseudônimo feminino aparecerá logo.

A amizade entre sóror Juana e o bispo era antiga, como mostram tanto o tom da *Carta* como o do prólogo, afetuoso em

sua severidade. A relação entre a freira e o prelado deve remontar aos tempos de frei Payo Enríquez de Rivera, ele recém-chegado à Nova Espanha e ainda recente a profissão de fé de Juana no San Jerónimo. Um dos familiares do bispo e seu futuro biógrafo, o mercedário frei Miguel de Torres, era nada menos que sobrinho de sóror Juana. Era filho de Inés, sua meio-irmã, e de José Miguel de Torres, poeta e secretário da Universidade. Não é exagero supor que Fernández de Santa Cruz, sóror Juana e outros — entre eles, talvez Castorena y Ursúa — formavam um grupo ligado por amizade e interesses comuns. Muitos deles haviam começado a aparecer na vida pública na época de frei Payo. Uns eram *criollos*, outros *acriollados*, quer dizer, com longos anos de residência na Nova Espanha. É provável que o cabeça desse círculo fosse o bispo de Puebla. A nomeação de Aguiar y Seijas como arcebispo da Cidade do México, seu espanholismo e suas intemperanças devem ter irritado o bispo de Puebla e seus amigos.

Manuel Fernández de Santa Cruz nascera em Palencia, em 1637. Miguel de Torres conta que, ainda menino, foi ao rio brincar com outros amigos, mas, como não sabia nadar, quase se afogou; em outra ocasião esteve a ponto de morrer, pois deixou acesas algumas velas que incendiaram a cama em que dormia.[3] Isso talvez explique sua cautela. Estudou com os jesuítas e depois, em Salamanca, foi discípulo do dominicano Pedro de Godoy, famoso teólogo. Já ordenado, teve como diretor espiritual, durante algum tempo, Tirso González, que seria o prelado superior dos jesuítas. Aos trinta e cinco anos foi nomeado bispo de Chiapas. Antes de embarcar foi designado para uma diocese mais importante, a de Guadalajara. Chegou ao México em 1673 e foi consagrado em 1675 por frei Payo Enríquez de Rivera. Pelo que conta Torres, o jovem bispo gozou da amizade e proteção de frei Payo. Em 1676, aos trinta e nove anos, foi nomeado bispo de Puebla, cargo que ocupou até a morte, em 1699. Em Puebla fundou colégios para meninas virgens (curioso adjetivo aplicado

3. Miguel de Torres, *Dechado de príncipes eclesiásticos que dibujó con su ejemplar y virtuosa vida el Ilmo. y Excmo. Sr. D. Manuel Fernández de Santa Cruz*, Madri, 1722.

à infância), colégios de freiras e uma casa para mulheres *recogidas* (recolhidas). Também enriqueceu a biblioteca formada por seu antecessor, o grande Palafox, e impulsionou o colégio de teólogos. Por essa breve enumeração de suas atividades podemos adivinhar suas duas paixões: a teologia e as religiosas. E devemos acrescentar mais uma: o ascetismo. Ele fazia retiros freqüentes, conta Torres, no Santuário de San Miguel del Milagro, "para muita oração, má comida e não poucos açoites". Torres talvez exagere: sua biografia é uma hagiografia, como acontece com as vidas de Núñez de Miranda e de Aguiar y Seijas, que escreveram Oviedo e Lezamis.

Sua afeição pela teologia produz três volumes, a obra de sua vida, dedicados a conciliar 'as aparentes' divergências e contradições entre as distintas partes da Bíblia. Sua solicitude com as religiosas manifestou-se na reforma das relaxadas práticas dos conventos. Segundo Torres

> muitas daquelas virgens, do número das néscias, não somente não brilhavam como deslustravam suas lâmpadas com algumas comunicações alheias de sua consagrada pureza, cuja desordem causou a infernal ousadia de alguns sujeitos que as inquietavam com a freqüência de visitas às grades, escandalizando os menos advertidos.

O bispo de Puebla visitava as freiras, conversava com elas, as instruía e sobretudo a elas escrevia candentes cartas que Torres chamou *espirituais*. Numa delas diz: "Padecer, por Cristo, buscar desprezos, fazer pedaços da vontade é teu caminho, apaixonada pelo Cristo crucificado". Em outra, a exaltação de suas metáforas, violentamente sensuais, torna-se crueldade: "Por mais que tento desnudar-te, não acabo de consegui-lo e tu te condenarás, desamparada de Deus, esquecida e deixada de teu confessor..." Torres publicou trinta e seis dessas cartas, entre elas, a dirigida a sóror Juana, que é a mais comportada. O sobrinho comenta com certa compunção hipócrita: "Teve esta carta o efeito desejado (...) porque, como pedia Sua Ilustríssima, viveu dando exemplo às religiosas e morreu com claras mostras de sua salvação".

Apesar do tom invariável e cansadamente encomiástico de Torres, às vezes se vislumbra a pessoa real que foi Fernández de Santa Cruz. Não foi um santo, mas um verdadeiro príncipe da Igreja: político cauteloso porém não covarde, enérgico mas realista. Soube resistir ao vice-rei do México em 1692 e também ceder ao arcebispo Aguiar y Seijas na questão das 'oblações'. Ao administrar os sacramentos, os sacerdotes recebiam certas dádivas chamadas, indevidamente, 'oblações'. Aguiar y Seijas, com a autoridade do Papa, condenou esse 'costume sacrílego'. Os dois prelados reuniram-se em Chilapa em 1686 (foi seu único encontro). Fernández de Santa Cruz comentou a entrevista nestes termos:

> Reparto entre os pobres o que sai dessas oblações e me poupa levar dinheiro (...) mas com todo o desejo de fazer o que mais convenha, que embora o Pontífice falasse como pessoa particular, com tudo pesa muito sua autoridade. Eu sei também que isso prejudica meus sucessores, mas nada disso me faz força (...) embora não entenda como pode o senhor arcebispo chamar [a essa prática] sacrílega quando é infernal.

Esses parágrafos de humildade eclesiástica não conseguem ocultar inteiramente seu mau humor diante dos fatos e ditos do arcebispo. Mas por que publicou o bispo a *Carta* de sóror Juana e por que se escondeu sob o pseudônimo de sóror Filotea de la Cruz? Para responder a essas perguntas antes devemos responder a outra: a quem estava dirigida realmente a crítica de sóror Juana?

O jesuíta Antônio Vieira nasceu em Lisboa em 1608 e morreu em Salvador, Brasil, em 1697. Pregador insigne, autor de cartas notáveis, mestre da prosa barroca, missionário no Brasil e advogado veemente dos índios e negros, gozou de grande influência e crédito junto ao rei D. João IV de Portugal. Vieira foi hábil diplomata e defendeu os judeus convertidos. Perdeu o favor do palácio, voltou ao delta do Amazonas entre os índios, aprendeu o tupi-guarani e outros idiomas indígenas, regressou a Portugal, foi de novo expulso, a Inquisição o perseguiu, refugiou-se em Roma, converteu-se no confessor de Cristina da Suécia, voltou ao Brasil, lutou novamente pelos índios e morreu aos 89 anos. Já afirmei que ele, Vieira, ficou inteiramente alheio ao

problema da *Carta*. Por que e para que sóror Juana escreveu uma crítica sobre um sermão pregado quarenta anos antes? Por que e para que o bispo de Puebla publicou esse texto com tanto empenho? Como foi possível que essa publicação provocasse tantas críticas contra sóror Juana sem que ninguém tocasse um fio de cabelo do bispo? Em 1950, indiquei, num pequeno ensaio, que a crise intelectual e psicológica de sóror Juana só era compreensível sob a perspectiva da crise social e histórica da Nova Espanha no fim do século XVII. Ninguém considerou minha observação até que, em 1967, o crítico italiano Dario Puccini adotou minha idéia e ofereceu uma hipótese que é, ao mesmo tempo, sólida, verossímil e intelectualmente satisfatória. Vou segui-lo nesta parte do livro, embora aqui e ali, como é natural, afaste-me um pouco de sua interpretação.

Vieira era admirado na Espanha e no México. Essa glória foi, em parte, reflexo do predomínio da Companhia de Jesus. No México os jesuítas não só dominavam a educação superior como, por meio do arcebispo Francisco Aguiar y Seijas, exerciam uma influência muito grande na Igreja e no Estado. A nomeação de Aguiar y Seijas fora, em boa medida, obra da Companhia de Jesus. Pois bem, entre os amigos e admiradores de Vieira encontrava-se, na primeira fila, Aguiar y Seijas. Sua amizade era tão grande que em 1675 e 1678 foram publicados em Madri dois volumes de traduções dos sermões de Vieira, ambos dedicados a Aguiar y Seijas, então bispo de Michoacán.[4] Em 1683, apareceram umas *Conclusiones a toda la teología*, que a Real e Pontifícia Universidade do México dedicou a Vieira. Seguramente, diz Dario Puccini, "uma sugestão de Aguiar y Seijas, recém-chegado ao poder". A dedicatória da Universidade do México coincidia com o cair em desgraça de Vieira em Lisboa e assim podia ser

4. *Las cinco piedras de la honda de David en cinco discursos morales predicados a la serenísima reina de Suecia, Cristina Alejandra, en lengua italiana. Por el reverendísimo padre Antonio de Vieyra... Dedicados al ilustrísimo señor don Francisco de Aguiar y Seijas, bispo de Michoacán...*, Madri, 1675. E o segundo tomo: *Sermones varios del padre Antonio de Vieyra de la Compañía de Jesús, dedicados al ilustrísimo señor don Francisco de Aguiar y Seijas*, Madri, 1678.

interpretada como uma espécie de desagravo.[5] Finalmente, em 1685, publicou-se no México o sermão de Vieira "Heráclito defendido". Impossível não ver nessa nova publicação a intervenção de Aguiar y Seijas. Não parece difícil deduzir de tudo isso que a personalidade que podia sentir-se afetada pela crítica de sóror Juana não era Vieira, ausente e alheio a tudo, mas o arcebispo Francisco de Aguiar y Seijas. Atacar Vieira era atacar indiretamente Aguiar. Também significava enfrentar influentes jesuítas amigos do arcebispo.

Resta examinar a razão da rivalidade entre Fernández de Santa Cruz e Aguiar y Seijas. O primeiro chegara antes ao México. O bispado de Puebla era o mais importante da Nova Espanha, depois do da Cidade do México, e era natural que, na saída de frei Payo, o bispo Fernández de Santa Cruz aspirasse a esse posto e também ao de vice-rei. É verdade que, para provar o desinteresse de Fernández de Santa Cruz, alguns críticos observaram que, mais tarde, "não só renunciou ao arcebispado da Cidade do México e ao vice-reinado da Nova Espanha como também ao seu bispado de Puebla; mas essa renúncia não foi aceita".[6] Essa informação, procedente dè um autor pouco confiável como Torres e repetida sem provas por Beristáin e outros, hoje é vista com justificado ceticismo pela grande maioria dos historiadores.[7] O outro aspirante ao arcebispado da Cidade do México

---

5. Numa carta ao marquês de Gouvela (24 de junho de 1683), Vieira refere-se com satisfação a essa homenagem. As relações entre a Universidade e o arcebispo, observa Puccini, eram irretocáveis (Puccini, *op. cit.*).

6. José Mariano Beristáin y Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, México, 1816 (segunda edição fac-similar, 1980).

7. Segundo Torres, na saída de frei Payo, foi-lhe concedida "cédula de arcebispo da Cidade do México", mas Fernández de Santa Cruz, "montado sobre o alto espéculo do desengano", não aceitou o cargo. Torres não menciona nem transcreve nenhum documento que prove o que diz. Acrescenta que depois o vice-rei conde de Galve informou-lhe de que o haviam nomeado vice-rei *interino* e que o bispo voltou a renunciar. Neste caso, sim, reproduz a cédula em que Carlos II aceita a renúncia (Madri, 8 de abril de 1698). Enfatizo que Fernández de Santa Cruz renunciou a um encargo provisório, não à nomeação definitiva de vice-rei. O relato de Torres é confuso e pretende ver na nomeação de 1696 uma conseqüência da suposta renúncia ao arcebispado, dezesseis anos antes! (*Cf.* capítulo XLI, pp. 266-270, do *Dechado de príncipes...*)

era Aguiar y Seijas, então bispo de Michoacán. Os textos da época, apesar de sua reserva, deixam vislumbrar que a luta entre os dois prelados foi longa e encarniçada. Santa Cruz, diz Puccini, "tinha maior popularidade na Nova Espanha, sua experiência era mais rica, de temperamento mais moderado e com melhores dons para tratar com o poder civil". Aguiar tinha o apoio dos jesuítas e de outras autoridades do clero metropolitano, tinha fama de severos princípios, intransigência moral e prestígio intelectual, como mostra a dedicatória de Vieira. Para compensar suas desvantagens, Santa Cruz tratou de conquistar, sem grande êxito, a vontade da Companhia de Jesus. Existe uma carta sua a Carlos II na qual elogia os jesuítas e a obra que realizam no Colégio de Santo Ildefonso. A eleição do arcebispo se fez de uma forma misteriosa e nunca esclarecida totalmente. No *Diario de sucesos notables* de Antonio de Robles se fazem quatro menções ao caso: na primeira, se diz que foi nomeado arcebispo da Cidade do México o bispo de Santo Domingo; na segunda, de maio de 1680, que o nomeado foi Manuel Fernández de Santa Cruz; na terceira, confirma-se que o nomeado é Santa Cruz, bispo de Puebla; na quarta, de março de 1681, sai à luz pela primeira vez o nome de Francisco de Aguiar y Seijas.

O que aconteceu entre maio de 1680 e março de 1681? Segundo parece, Santa Cruz fora nomeado arcebispo, mas alguma poderosa interferência finalmente fez mudar a decisão de Madri a favor de Aguiar. Existem indícios, diz Puccini, que nos permitem entrever uma feroz embora subterrânea rivalidade entre Aguiar e Santa Cruz. Só dentro do contexto dessa rivalidade podemos responder com um mínimo de exatidão às perguntas que fizemos. A *Carta atenagórica* é um texto polêmico no qual a crítica a Vieira esconde uma crítica a Aguiar. Ela é feita por uma mulher, nova humilhação para Aguiar, que odiava e desprezava o sexo feminino. A *Carta* é publicada pelo bispo de Puebla, que assim protege sóror Juana com sua autoridade. O bispo escreve um longo prólogo sob um pseudônimo feminino, burla e vexame de Aguiar y Seijas. Por que só agora foi possível esclarecer um pouco — embora ainda existam muitos pontos obscuros — o enigma da *Carta atenagórica*? Talvez porque no século XX apren-

demos a despojar essas tragédias e comédias de máscaras que são os conflitos nas sociedades regidas por uma ortodoxia e uma burocracia. Nadescha Mandelstam nos conta em suas memórias (*Hope against hope*) que aquelas terríveis críticas de Jadanov contra Ajmatova, um pouco depois da guerra, eram na verdade um ataque ao seu rival Malenkov, então protetor da poeta. Mais imprudente que Ajmatova, sóror Juana interveio na briga entre dois poderosos príncipes da Igreja romana e saiu destroçada.

Para compreender a atitude de sóror Juana devemos considerar a personalidade do arcebispo da Cidade do México, Francisco de Aguiar y Seijas. Era galego, de Betanzos. Sua família, antiga e ilustre, dizia descender de um cavalheiro romano da casa de Júlio César. Quando o apóstolo Santiago chegou às costas da Espanha, foi recebido à beira-mar por um dos antepassados de Aguiar y Seijas. Por esse motivo as armas do brasão familiar eram cinco conchas e uma cruz. Duas circunstâncias determinantes: nasceu de sete meses e órfão. Menino, foi criado por estranhos e, ainda muito pequeno, foi pajem de um prelado. Teve boa educação em teologia na Universidade de Santiago de Compostela. Depois disso ficou conhecido por seu humor lunático e caprichoso, sua devoção extrema e seus acessos de irritação. Rigoroso com os demais mas também consigo próprio, ganhou reputação de sacerdote exemplar, apesar de suas excentricidades. Logo se viu rodeado por uma atmosfera de exaltação devota e crédula. O padre José de Lezamis, que o acompanhou em suas viagens e foi seu confessor, deixou-nos uma biografia de Aguiar y Seijas cheia de histórias insólitas.[8] Ao lado de Lezamis, são sóbrios e realistas Torres e Oviedo; sua mania milagreira chegou a provocar a impaciência até mesmo de um historiador fleumático como Leonard. Conta, por exemplo, que quando don Francisco embarcou rumo à Nova Espanha, os demônios "trataram de afundar a frota", pois temiam que o novo bispo lhes arrancasse das garras muitos pecadores. Fracassaram: "uma serva de Deus" teve uma visão na qual viu como Santa Úrsula e as onze mil virgens domaram o mar e afugentaram os diabos.

---

8. José de Lezamis, *Breve relación de la vida y muerte del Ilmo. y Revmo. Señor Doctor Don Francisco Aguiar y Seijas*, México, 1699.

As boas relações de Aguiar y Seijas com os jesuítas devem ter começado em seus anos de estudante. Talvez tenha conhecido pessoalmente Vieira ou, pelo menos, com ele se correspondeu; de outra forma este não lhe teria dedicado os dois volumes de seus sermões traduzidos para o espanhol. Sendo galego, Aguiar y Seijas provavelmente tinha amigos e conhecidos em Portugal. Durante seu bispado em Michoacán, um de seus familiares era um jesuíta português, Antonio Soares. Da mesma época de Michoacán é uma carta que lhe escreveu o padre Oliva, o prelado superior dos jesuítas, agradecendo "as assinaladas mercês e favores que V. S. Ilma. faz à nossa Companhia..." Mal foi nomeado arcebispo da Cidade do México, Aguiar y Seijas iniciou uma política de austeridade que poucos apoiaram. Uma de suas primeiras medidas foi proibir que as religiosas da Imaculada Conceição e do San Jerónimo recebessem nos locutórios seus 'devotos' (eufemismo que designava as pessoas que se aproximavam das freiras, um costume muito arraigado na Espanha e na América espanhola). Com a mesma severidade reprovou os espetáculos públicos, sobretudo o teatro, as touradas e as brigas de galo. Lezamis diz: "Uma causa principal de muitos pecados costuma ser as comédias e festas de touros; razão pela qual incomodava muito Sua Ilustríssima esta e outras semelhantes festas (...) Pregava com grande aspereza contra esses touros e comédias e sempre que pôde atrapalhou esses eventos".

A entrada na Cidade do México desse inimigo do teatro coincidiu com a estréia de uma comédia de sóror Juana (*Los empeños de una casa*) numa reunião social para os marqueses de la Laguna. Na loa, sem nomeá-lo, a poeta elogia o novo arcebispo. Mas o prelado, que não assistiu ao ato, nunca se deu por entendido. O que pensaria de uma freira que era autora de comédias, letras para danças e outros espetáculos? Terá ele sabido que sóror Juana escrevera um soneto em homenagem a um *rejoneador**? Chegariam aos seus olhos os sonetos 'burlescos' da frei-

---

* *Rejoneador*: é um toureiro a cavalo, que com algumas espadas, os *rejones*, provoca, cutuca, fere o touro, enfraquecendo-o para o toureiro principal. Personagem principal da *fiesta brava*, o *rejonador* costuma abrir o espetáculo, dando de-

ra e seus poemas eróticos? Naqueles anos a Inquisição proibiu, por razões na verdade fúteis, uma comédia do famoso dramaturgo Pérez de Montalbán, *El valor perseguido y la traición vengada*, que se apresentava no *Coliseo* (era este o nome do teatro da cidade). Entre os inquisidores que condenaram a obra estava Núñez de Miranda, o confessor de sóror Juana. O tribunal às vezes proibia as obras de teatro; Leonard atribui essa decisão contra a comédia de Montalbán à aversão de Aguiar y Seijas.

O arcebispo combinava de maneira curiosa o ódio ao teatro com o amor aos pobres. Diz seu biógrafo:

> Procurava acabar com os livros de comédia e distribuía livros devotos. Quando chegamos da Espanha, trouxe uns mil e quinhentos livros que se intitulavam *Consuelo de pobres* (...) e persuadia os livreiros a não aceitarem livros de comédias; e trocou com alguns deles tudo o que tinham pelos já mencionados *Consuelo de pobres*; depois, queimava os de comédia.

Lezamis não nos diz de que meios se valia o arcebispo para convencer os livreiros. Mas sabemos por outras fontes que não vacilava em usar a ameaça, a coação moral e até mesmo a confiscação, mediante um simples recibo como único documento. Possuído por uma espécie de raiva caridosa, não se contentava em dar o que era seu, mas usando e abusando de sua autoridade sacerdotal exigia que outros fizessem caridades extravagantes. No final de sua vida não soube resistir a essa paixão e entregou-se então a uma desenfreada distribuição de esmolas, precedida, em cada ocasião, por uma arrecadação mais ou menos forçada de fundos. Lezamis conta ainda que "não podia controlar-se (...) e nesse tempo só recebia o que lhe davam como pedia e fazia listas dos ricos da cidade (...) e juntou muito dinheiro e fez muitas e extraordinárias esmolas". Na verdade, aqueles que se dobraram à sua mania dadivosa não foram os autênticos ricos, que tinham posses e poder para lhe resistir, mas gente remediada e que por essa ou aquela razão devia-lhe obediência. Uma das vítimas des-

---

pois lugar aos toureiros que, sozinhos na arena, enfrentam o animal com sua capa tradicional (N. do T.).

sas piedosas exações foi sóror Juana. Observa Dorothy Schons: "O arcebispo morreu em 1698 e mal havia sido enterrado quando vários conventos e particulares apresentaram documentos que os faziam credores do espólio arcebispal. E assim levantou-se um litígio sobre os bens do defunto prelado".

A febre de caridade era inseparável dos milagres. Lezamis diz que, durante as inundações que sofreu a Cidade do México, o arcebispo, acompanhado de um de seus esmoladores — tinha vários — e de outro sacerdote, percorreu de canoa os povoados dos arredores levando cinco ou seis sacos de pão; depois de benzê-los começaram a distribuição, mas era tão grande a multidão — mais de quinhentas pessoas — que temeram que não fosse o suficiente. Qual não seria sua surpresa quando viram que deu para todo o mundo? Então "voltaram a repartir, deram a cada um dos pobres dois ou três nacos de pão e ainda assim não conseguiram acabar com a provisão trazida, ainda restando muito para que se distribuísse no dia seguinte". Caridade, milagres e humildade: don Francisco andava vestido com roupas velhas, calçava meias furadas, apagou nos carimbos arcebispais as armas de sua casa, comia nos hospitais e tão grande era seu horror ao fausto e à ostentação que "provocava os murmúrios dos homens mundanos". Levava cilício e flagelava-se duas vezes por semana. Dormia em cama emprestada e, depois de sua morte, descobriu-se que estava infestada de percevejos, "coisa horrível". Mas, acrescenta Lezamis, do cadáver desprendeu-se uma fragrância maravilhosa.

O rigor com que o arcebispo tratava seu corpo não acalmava seu espírito. Ia da devoção à coléra, do fervor à acrimônia; sua caridade era mais ódio que amor, sua humildade mais desagrado consigo próprio que fraternidade. Não conhecia a amizade nem a confiança: tratava a todo mundo de senhor ou senhora e vossa mercê. Foi distante, colérico, imperioso e nada comedido. Ao entrar para pregar no templo viu, no átrio, uma mulher descoberta; ele mesmo cobriu-lhe a cabeça e o rosto com o xale que ela levava sobre os ombros. Aguiar y Seijas professava estima a Sigüenza y Góngora; o nomeou capelão do Hospital do Amor de Deus e o fez, favor assinalado, um de seus esmoleiros. Contudo, pouco depois dos tumultos de 1692, durante um diálogo

entre ambos e como surgiu uma divergência de opinião, o arcebispo perdeu a calma, o repreendeu e, diante do assombro de Sigüenza, lançou-se sobre ele. Robles refere o incidente em seu *Diario de sucesos notables*:

> Briga. Sábado 11. Estando don Carlos de Sigüenza y Góngora, clérigo sacerdote, com o senhor arcebispo por algumas razões, disse-lhe o dito don Carlos que visse Sua Ilustríssima que falava com ele, sobre o que Sua Ilustríssima, com uma muleta que trazia, quebrou-lhe os óculos e o banhou em sangue.

Se a humildade é muitas vezes máscara da soberba, que dizer da castidade? Aguiar y Seijas foi célebre não só por suas esmolas como por seu horror às mulheres. Em sua história da Igreja mexicana, Francisco Sosa diz que "a aversão do arcebispo pela mulher era tão exagerada que podia ser qualificada de verdadeira mania. Consta que desde seus primeiros anos evitou seu trato e proximidade; não é de estranhar que, já sacerdote, nem seu rosto quisesse ver".[9] Sosa esquece algumas circunstâncias: Aguiar y Seijas nascera de sete meses, perdeu muito cedo o pai, e a mãe, ele ainda menino, o entregou como pajem a um prelado amigo da família. Seu nascimento prematuro, o abandono de sua mãe e ter vivido toda a sua infância e juventude entre clérigos, o afastaram para sempre do mundo feminino. Mas não é difícil perceber nesse aborrecimento dois componentes contraditórios da fascinação: o temor e a vertigem. "Em sua criadagem", continua Sosa, "jamais permitiu alguma mulher; em suas freqüentes conversas doutrinárias atacou com veemência todos os defeitos que acreditava ter a mulher; foi mais longe chegando a repreender, do alto do púlpito, alguma mulher, personalizando seus ataques..." Lezamis lembra que ouviu o arcebispo dizer "que se soubesse que alguma mulher tivesse entrado em sua casa, mandaria trocar o piso em que ela pisara (...) Não queria que em sua casa entrassem mulheres nem que lhe fizessem a comida, nem queria ouvi-las cantar ou sequer falar". Tampouco permitia

9. Francisco Sosa, *El episcopado mexicano*, México, 1877.

que as pessoas que o visitassem levassem junto suas mulheres, proibição que irritou muitas delas. Nisso era tão rigoroso que quando o vice-rei conde de Galve tomou posse, o arcebispo não foi visitá-lo, como exigia o protocolo, para não visitar também a vice-rainha. Aguiar y Seijas agradecia a Deus por ser meio míope, pois assim não enxergava as mulheres.

O testemunho de Lezamis revela a verdadeira natureza da misoginia de Aguiar y Seijas: "Lembro que na época em que o confessei, quando era bispo e arcebispo, explicava com grande clareza as batalhas e tentações que disso padecia". Ele refere-se à tentação da luxúria e acrescenta: "Antes de ser bispo não costumava sofrer com isso como quando passou a bispo e arcebispo. E a causa atribuía Sua Ilustríssima a que antes de ter esses postos não visitou mulheres". O trato com as mulheres, mesmo sendo distante, era uma ameaça para sua saúde espiritual. A castidade do prelado era 'heróica', mas, à medida que castigava o corpo, a luxúria crescia. Não só a humilhação dolorosa de sua carne estimulava cruelmente sua imaginação; também é revelador que a tentação aumentasse com seu novo posto de arcebispo, como se houvesse uma ligação secreta entre desejo e orgulho. Lezamis comenta: "Um martírio prolongado foi a castidade do senhor arcebispo". Apesar da admiração e do amor que lhe professou, o retrato que faz Lezamis é o de um homem veemente e caprichoso, apreensivo e colérico, suspicaz, cruel consigo próprio e com os outros, visitado continuamente pelos fantasmas da ira e da luxúria. Sua caridade era despótica, sua humildade, soberba e sua castidade, uma *débauche* mental.

A impaciência e a cólera de Aguiar y Seijas diante das atividades mundanas e literárias de sóror Juana devem ter sido imensas. Contudo, durante anos essa repreensão não se expressou abertamente; de maneira indireta, por meio de clérigos e freiras, a poeta foi constante objeto de chamadas e reprimendas. Núñez de Miranda, seu confessor, sem dúvida transmitiu-lhe muitas dessas queixas, além das suas próprias. Mas sóror Juana gozava da amizade e proteção do vice-rei e de sua mulher, a condessa de Paredes. Depois, ainda que a amizade com os Galvez fosse tão íntima, conservou o favor do palácio. Sóror Juana, por seu lado,

sentia indiscutivelmente uma mistura de repugnância e medo diante do extravagante e terrível arcebispo. Ela deve ter visto a sua condenação do teatro e da poesia profana como uma condenação de sua própria obra e vida; seu ódio às mulheres deve ter a ela parecido, ao mesmo tempo, cômico e horrível. Ela nunca se envergonhou de ser mulher e sua obra é uma exaltação do espírito feminino. Aguiar y Seijas inspirava temor, mas ela, Juana, não se dobrou. Ao contrário, escrever uma crítica ao sermão do padre Vieira, o teólogo venerado por Aguiar y Seijas, equivale a dar uma lição ao arrogante prelado. Na *Carta* ela diz claramente: uma "pobre mulher" — ela própria — é o instrumento de Deus para castigar um soberbo.

Puccini pensa que a participação de sóror Juana nesse assunto se reduz a ser um voluntário instrumento da maquinação de Fernández de Santa Cruz. Eu acho que é impossível deixar de lado seus sentimentos e as razões que ela tinha para atacar o arcebispo. Essas razões, além de serem legítimas, eram entranháveis: a defesa de si própria e de seu sexo. O incidente reflete, em sua complexidade, um dos aspectos característicos da sociedade hispânica nessa época: as rivalidades dos dois prelados se expressavam em formas encobertas. A teologia era a máscara da política. Mas nesse incidente existe um elemento novo, desconhecido até então na história da cultura hispânica: o surgimento de uma consciência feminina. Esse elemento é o que dá *outra* significação ao fato. Repito: sóror Juana não foi um instrumento do bispo de Puebla. Foi sua aliada. Não sabemos se a idéia de humilhar Aguiar y Seijas, por meio de uma crítica feminina a um sermão de seu admirado Vieira — perverso e brilhante exemplo de 'linguagem esópica' —, foi de sóror Juana ou de Fernández de Santa Cruz; o que se pode dizer é que ela jamais teria escrito esse texto sem o apoio do bispo de Puebla — ele foi o destinatário da *Carta*, deu a aprovação eclesiástica para que fosse publicada, redigiu o prólogo e bancou a edição. Sóror Juana não poderia ter previsto as conseqüências de seu ato. Ela se sentia segura e com intermediários poderosos em Madri e no México. Mas outro poder — sem rosto e sem nome: sorte, destino, história? — esperava numa esquina do tempo.

2. A '*RESPUESTA*'

É impossível que sóror Juana e Fernández de Santa Cruz não tivessem previsto que a *Carta atenagórica* provocaria réplicas e comentários. Mas o número e a violência de algumas dessas respostas deve tê-los assombrado, e atemorizado um pouco sóror Juana. A nós só chegaram ecos dessa polêmica e alguns poucos documentos diretos; contudo, pelo que nos conta a *Respuesta*, sabemos que intervieram vários clérigos e alguns atacaram Juana com furor e sem consideração por sua dupla condição de mulher e religiosa. A polêmica cruzou o mar embora não tenha tido lá a acrimônia e a paixão do México.[1] Desde o princípio, por uma espécie de convênio tácito — o clero odeia escândalos — tentou-se não dar demasiada publicidade ao incidente. Essa política continuou depois de mortos os protagonistas da história. Em *Fama*, Castorena y Ursúa só se refere de passagem ao episódio, embora saibamos que ele foi um dos defensores de sóror Juana; Calleja faz grandes elogios à crítica ao Sermão do padre Vieira, mas não vai a fundo no assunto; Oviedo se ocupa na verdade em defender Núñez de Miranda, tratando de mostrar que Juana Inés não corrrespondeu ao seu afeto; Torres observa a mesma atitude — exaltar e defender a memória de Santa Cruz; quanto a José de Lezamis, ele nem sequer tocou nessa confusão. Esse silêncio pretende aplacar o que realmente ocorreu.

Quase nenhum dos comentários saiu impresso. Alguns foram ditos dos púlpitos das igrejas e nas aulas de colégios e semi-

1. Já assinalei que ainda em 1727 publicou-se em Lisboa uma *Apología a favor de R.P. Antonio Vieyra*, assinada por sóror Margarita Ignacia, freira agostinha. O autor do folheto era na verdade seu irmão, Luis Gonçalves Pinheiro. Outra vez os pseudônimos e as mudanças de sexo, insólito 'travestismo' simbólico.

nários. Outros circularam em forma manuscrita. Sóror Juana relata que seu censor mais cruel fazia cópias de seu texto e as distribuía. Não sem razão Dorothy Schons fala de uma "tempestade de críticas" e cita, entre as obras manuscritas que circularam, a de um presbítero, Manuel Serrano de Pereda, e a de um franciscano, Francisco Ildefonso de Segura. Mas não é necessário nos estendermos nesse assunto: sóror Juana sempre fala de seus críticos no plural e os chama de "impugnadores", "caluniadores" e "perseguidores". Entre os documentos descobertos por Ermilo Abreu Gómez há um folheto, *La fineza mayor*, sermão pronunciado pelo clérigo valenciano Francisco Xavier Palavicino Villarrasa, nada menos que no convento das jerônimas em 10 de março de 1691. Sóror Juana despachara sua *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* dez dias antes. O sermão de Palavicino tem um interesse especial: é um indício das proporções que tomou o assunto durante os meses que seguiram ao surgimento da *Carta atenagórica*. Palavicino discorda tanto da opinião de Vieira como da de sóror Juana: para ele fineza maior é a ocultação que faz Cristo de si próprio durante o sacramento da Eucaristia. O prebístero começa seu sermão com um desorbitado elogio a Vieira: Demóstenes lusitano, Túlio jesuítico e "Tertuliano de nossos felizes tempos". Segue outro panegírico de sóror Juana embora ao final ela repita a já conhecida reserva : "O mais florido talento deste feliz século, Minerva de América, grande habilidade limitada pela restrição mulheril..." Provavelmente as freiras do San Jerónimo, com o objetivo de aplacar um pouco os ânimos, convidaram o cortês Palavicino para ser o árbitro da questão. A peça do presbítero valenciano é muito inferior ao Sermão de Vieira e à crítica de sóror Juana, mas naquele momento já não era tão importante o peso das razões como a personalidade dos contendores. É revelador que as freiras do San Jerónimo tenham achado prudente convidar um pregador que sustentava uma opinião diferente das de Vieira e sóror Juana sobre as finezas de Cristo: assim mostravam que eram alheias à controvérsia. Sóror Juana deve ter sentido isso como uma defecção de suas irmãs.

As reações produzidas pela *Carta* não foram exclusivamente negativas. Apesar da "restrição mulheril" houve gente que a

defendeu e na *Respuesta* ela se refere a esses escritos, embora sem nomear seus autores. Elogia particularmente um deles; o elogiado era provavelmente Castorena y Ursúa, a quem dedicou também uma décima de agradecimento, na qual diz com graça, *pues debéis a mi defensa/lucir vuestro entendimiento* ("pois deveis à minha defesa/exibir vosso entendimento"). Contudo, nova prova de que se tentou borrar as marcas do escândalo, a defesa de Castorena y Ursúa, como a maioria das outras alegações, não aparece em nenhum lugar. Essas reticências, silêncios e equívocos, assim como o amor aos pseudônimos e às alusões ocultas, são aspectos inerentes a todas as burocracias identificadas com uma ortodoxia. Isso também explica a extraordinária ambigüidade do prólogo de sóror Filotea de la Cruz. Em primeiro lugar, o pseudônimo. O célebre Juan de Palafox y Mendoza, predecessor de Fernández de Santa Cruz na cúria de Puebla, publicara em 1659 uma *Peregrinación de Filotea al Santo Templo y monte de la Cruz*, uma imitação da 'Filotea francesa' de São Francisco de Sales. O pseudônimo do bispo de Puebla já era um convite a deixar as letras profanas pelas sagradas. Também é notável o contraste do primeiro parágrafo do prólogo com os que vêm em seguida. Começa por elogiar de maneira extravagante a poeta: não só superou Vieira como outro pregador português, Sebastião César de Meneses, que foi seu mestre. Não sem malícia, sóror Filotea se mostra espantada do fato de uma mulher ter vencido um grande teólogo. Em seguida, aprova que as mulheres estudem, sob a condição de que o estudo não as torne soberbas. Tudo isso se pode considerar uma série de oblíquas estocadas contra Aguiar. Depois adianta uma restrição, esta sim fundamental: pena que sóror Juana se consagre à literatura profana e não à sagrada.

Acusou-se o bispo de Puebla de intolerante. Ele o foi de fato, mas me parece que ninguém leu bem esse texto cauteloso. Os parágrafos nos quais condena a inclinação de sóror Juana pelas letras profanas tinham por objetivo, provavelmente, adiantar-se às críticas dos amigos do arcebispo da Cidade do México. Acredito, também, que a reprimenda de Fernández de Santa Cruz, além de sua utilidade tática como autodefesa, representava realmente seus pontos de vista. Sem sequer se propor a isso, por

seu estilo de pensar e escrever, sóror Juana batia de frente com eles. Para o bispo "a ciência que não é do Crucificado é teimosia e só vaidade"; ela dizia a mesma coisa, mas sua atitude vital era radicalmente distinta — o que a apaixonava realmente era o conhecimento. Outro motivo de conflito: os limites do saber no caso da mulher. Sóror Juana quer que sejam mais amplos e disso não abre mão. Embora sua rebelião não seja declarada, tampouco abdica: avança com prudência, recua, volta a avançar. Destaco a ambivalência do bispo, pois pede a sóror Juana que escreva a crítica a Vieira, a publica e não vacila em lhe dar sua aprovação; ele se esconde sob um pseudônimo de ambíguas significações e escreve um prólogo não menos ambíguo no qual, de um lado, elogia sóror Juana e, de outro, a critica. Se os inimigos de sóror Juana atacam o bispo e revelam estranheza por ter publicado esse texto, ele lhes pode responder que já repreendeu a freira; ao mesmo tempo, essa reprimenda permite a sóror Juana se defender. José María de Cossío supõe que havia um acordo prévio entre sóror Juana e o bispo — a carta do prelado era um convite para que ela expusesse seu caso e se defendesse. Não é impossível. Mas nem o bispo pôde prever qual seria a resposta de sóror Juana nem ela a cruel deserção do prelado. No fundo de sua relação havia um equívoco, alguma coisa não-dita; mal saiu à luz, sua relação se quebrou. O escrito do bispo colocou sóror Juana diante do problema de sua vocação, quer dizer, com o próprio sentido de sua vida. As finezas de Cristo e os outros pontos teológicos passaram a um segundo plano.

Juana Inés não precisou de muito tempo para responder: a *Carta atenagórica* apareceu em fins de novembro de 1690 e a *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* está datada de 1º de março de 1691. É um texto que às vezes adota a forma da alegação, outras a das memórias e outras ainda a da exposição de idéias. Certos trechos — marca de sua época e de sua cultura clerical — são pedantes e cheios de latinismos baratos; outros são simples, escritos numa admirável e fluente prosa familiar. Apesar de seus estigmas e lacunas, a *Respuesta* é um documento único na história da literatura hispânica, na qual não existem muitas confidências sobre a vida intelectual, suas miragens e seus desenganos. As

reflexões sobre as aventuras solitárias do espírito foram um tema pouco explorado pelos grandes escritores espanhóis e hispano-americanos. Nisso, a *Respuesta* se afasta das tendências predominantes de nossa cultura e é o complemento de *Primero sueño*: se este último é o isolado monumento do espírito em sua ânsia de conhecer, a *Respuesta* é o relato dos diários afãs do mesmo espírito contado numa linguagem direta e familiar.

A *Respuesta* não é só uma espécie de versão em prosa de *Primero sueño*; também é, em primeiro lugar, uma réplica ao bispo de Puebla. Essa réplica, naturalmente, tem que ser uma defesa das letras profanas. Sóror Juana não podia dizer que eram iguais ou superiores às sagradas — se dissesse isso seria levada *ipso facto* à Inquisição —, mas deu um jeito de exaltá-las e mostrar sua valia e necessidade. Não só responde ao bispo como ao seu adversário e censores. Ela percebe que a atacam sobretudo por ser mulher e por isso sua defesa logo se transforma numa defesa de seu sexo. Esta é, provavelmente, a parte mais viva e atual de sua alegação. Por último, há um interlocutor invisível com o qual sóror Juana dialoga sem parar: ela própria. Toda a sua vida viveu no equívoco — freira ou literata? Ao responder ao bispo e aos outros, escreve a si mesma, conta a origem de seu amor às letras e trata de explicar e justificar tudo isso. A contradição que nela mora, diz várias vezes, não nasce de sua natureza mas de circunstâncias que lhe foram impostas: foi freira porque não tinha outra saída. Mas foi uma freira cumpridora de seus deveres e, ao longo de mais de vinte anos de ter professado sua fé, continua acreditando na coexistência de seus dois destinos. Qualquer leitor atento percebe, ao ler essas páginas, que se a *Respuesta* foi um exame de consciência, ela não se arrependeu dessa prova. Ao contrário, escrever esse texto foi uma experiência liberadora que a reconciliou com ela própria. Embora sua linguagem seja cautelosa e cheia de reservas e parênteses, a impressão final é nítida: não se envergonha do que é e do que tem sido até ali. E isso é o que deve ter perturbado, incomodado e ofendido os Fernández de Santa Cruz e os Núñez de Miranda.

Sóror Juana começa sua resposta com um longo e engenhoso preâmbulo. Confessa sua emoção ao ver publicados seus 'ras-

cunhos' e acrescenta: "Ao chegar às minhas mãos, impressa, a carta que por vós foi chamada de *atenagórica*, prorrompi em lágrimas, sendo que isso em mim não é muito fácil". Frases não muito sinceras — não se acredita que o bispo tivesse publicado a crítica a Vieira sem o consentimento dela. Sóror Juana prolonga a ficção: não revela a identidade do destinatário de sua carta, insiste em que a escreveu a pedido de alguém a quem não pode desobedecer e reitera que não participou de sua publicação. Tampouco é sincera ao qualificar o ato do bispo como um favor de Deus, que assim a castiga de sua ingratidão. Ela se refere ao fato de não ter escrito mais sobre assuntos de teologia: mas toda a *Respuesta* está destinada, precisamente, a explicar e justificar essa omissão! A passagem termina com uma promessa formal — aceita a admoestação de sóror Filotea. Embora "venha em roupa de conselho", terá para ela, Juana, "substância de preceito", e se dedicará ao estudo dos Livros Sagrados. (Promessa não cumprida, como se verá depois.) Depois desse prelúdio humilde e conciliatório, passa à sua defesa.[2]

Por que não escreveu mais sobre letras sagradas? A resposta é desconcertante: não é capaz de penetrar nas sutilezas da teologia. Ela se apóia na autoridade de São Jerônimo, que lembra a tradição hebréia, segundo a qual se proibia aos dedicados ao ministério sacerdotal que lessem o *Cântico dos Cânticos* "antes dos trinta anos (...) porque da doçura daqueles epitalâmios não tomasse ocasião a juventude imprudente de mudar o sentido em carnais afetos". O temor de mal interpretar os livros santos "muitas vezes tirou-me a pena da mão (...) inconveniente esse que chocava com os assuntos profanos, pois uma heresia contra a arte não a castiga o Santo Ofício, mas os discretos com risadas e os críticos com censura". O parágrafo é ambíguo; está claro que ela, sim, tinha talento suficiente para manejar as abstrações teológicas, mas também que preferia escrever comédias e sonetos. Em seguida, afirma que só escreveu "violentada, forçada e para dar gosto aos outros". Declaração surpreendente se lembrarmos o cuidado que teve ao publicar suas obras. Mas imediatamente

2. 1-128. Sigo a numeração das linhas no quarto volume das *Obras completas*.

atenua a enormidade de sua afirmação: esclarece que esta "repugnância para escrever se refere sobretudo aos assuntos sagrados. E repete: "Não quero problemas com o Santo Ofício". Sua verdadeira paixão não foi a literatura, mas o saber. Afirmação que deve ser entendida em seu verdadeiro sentido: por saber designa não só as ciências e a filosofia como o que, naquela época, se chamava *letras humanas* e abarcava, em primeiro termo, as literaturas clássicas.[3]

Nos parágrafos que seguem ela defende não só sua violenta paixão pela literatura como sua condição de mulher:

> desde que me raiou a primeira luz da razão, foi tão veemente e poderosa a inclinação pelas letras, que nem alheias repreensões (...) nem próprias reflexões (...) bastaram para que eu deixasse de seguir esse impulso natural que Deus pôs em mim: Sua Majestade sabe por que e para quê; e sabe que lhe pedi que apague a luz de meu entendimento, deixando só o que basta para guardar sua Lei, pois o demais sobra, segundo alguns, numa mulher.

Esses *alguns* eram os mesmos que, dizia o bispo, cometiam "a vulgaridade de reprovar nas mulheres o uso das letras". Depois faz uma confissão extraordinária apesar de, novamente, nela misturar o certo com o falso:

> tentei sepultar com meu nome meu entendimento, e sacrificá-lo só a quem ele me deu; por não outro motivo entrei na religião, não obstante que ao desembaraço e quietude que pedia minha estudiosa inclinação eram repugnantes os exercícios e companhia de uma comunidade.

Evidente contradição: na primeira parte de sua confidência diz que quis sepultar no convento não só seu nome como seu entendimento, o que significa, justamente, a renúncia de sua estudiosa inclinação; na segunda parte diz que vestiu o hábito mesmo sabendo que a vida conventual atrapalharia seu propósi-

---

3. 129-183.

to de estudar e ler. Aqui aparece, pela primeira vez, um tema que no curso da *Respuesta* se apresentará muitas vezes: a contradição entre sua vocação de solitária estudiosa e as obrigações da vida comunitária num convento.

A confissão de sóror Juana não corresponde inteiramente à realidade: ela parece esquecer a mediocridade dos caminhos que se abriam para ela em 1669. Se não tivesse sido a do convento, que outra solução lhe restava? Um casamento desastroso como os de suas duas irmãs? Contudo, é verdade que entrou no San Jerónimo sabendo que um convento não era o local mais apropriado para uma intelectual como ela. Por isso hesitou e assim o confessou a quem, "no mundo, é o único que o devia saber", quer dizer, seu confessor, Núñez de Miranda. Mas este "não me permitiu, dizendo que era tentação, e sim seria". Terrível confidência que é também velada acusação: Núñez de Miranda disse-lhe que era tentação querer enterrar no convento, com sua pessoa, seu nome, sua fama. Ele a incentivou a ingressar na vida religiosa, dizendo-lhe que lá poderia, sem prejuízo de suas obrigações religiosas, continuar seus estudos. Seguramente sóror Juana diz a verdade. Para Núñez de Miranda o primeiro passo era urgente e importante: professar. Depois, pouco a pouco, ele a convenceria de que abandonasse a poesia e as letras profanas e se consagrasse à vida religiosa. É claro que Núñez de Miranda mudou no curso de sua relação com sóror Juana — primeiro foi brando e depois mais e mais severo. Era um 'pescador de almas' e para pescar a de sóror Juana atenuou ao princípio a oposição entre a vida religiosa e a dedicação ao estudo e às letras. Por isso, diante das vacilações dela, ele as qualificou de *tentação*. A mudança do jesuíta foi paulatina e sujeita às circunstâncias. Durante o longo período em que sóror Juana se dedicou plenamente à vida literária, o padre Antonio não mostrou uma oposição muito violenta: sóror Juana se transformara em algo parecido com uma poeta oficial, ligada ao palácio com os duplos laços dos encargos palacianos e da amizade íntima. Ao finalizar o parágrafo, ela escreve com autêntica paixão: "Senhora minha, creio que somente vos pagaria contando isso, pois jamais saiu de minha boca, exceto para quem deveria ter saído" (Núñez de Miranda). Essa frase

dolorosa delata uma íntima desavença, até então um segredo bem guardado entre ela e seu confessor.[4]

Nos parágrafos que seguem conta seus afãs: seu ingresso, aos três anos, a uma escola "das que chamam Amigas", em Neplanta (ela vivia em Panoayán, a poucos quilômetros); sua voluntária abstenção de comer queijo, sua guloseima preferida, porque ouviu dizer que fazia mal à inteligência; seu projeto de ir à Universidade vestida de homem; suas leituras na biblioteca do avô; a aprendizagem da gramática e o castigo voluntário que se autoinfligia: cortar quatro ou seis dedos de cabelo e não deixar voltar a crescer até que tivesse aprendido esta ou aquela lição (refutação antecipada de Schopenhauer). Já mencionei estes trechos na Segunda Parte deste livro e tentei interpretá-los. Pena que sejam tão poucos e sóror Juana passe tão rapidamente sobre sua infância e juventude. O relato de seu amor aos estudos a leva novamente ao motivo de ter escolhido a vida religiosa. Este é um dos temas para o qual voltava incessantemente seu pensamento. Confessa que tinha "total negação ao matrimônio", de modo que ingressou na vida conventual porque era "a coisa mais decente a fazer". Não estamos diante de um chamado de Deus, mas diante de um cálculo racional: sóror Juana pesa as circunstâncias e com lucidez decide pelo San Jerónimo, apesar de

> todas as pequenas impertinências do meu gênio, que eram de querer viver sozinha; de não ter ocupação obrigatória que atrapalhasse a liberdade do meu estudo nem barulho de comunidade que impedisse o sossegado silêncio de meus livros.

Por isso, repete, vacilou em ingressar num convento até que foi iluminada por "pessoas doutas [dizendo] que era tentação". Reaparece o tema ao qual ela volta sem cessar ao longo da *Respuesta* — para ela, tornar-se religiosa não significou renunciar às letras humanas, embora soubesse, sim, da oposição entre a vida intelectual e a conventual. Essa oposição não de fundo, mas de forma — o cúmulo de obrigações da segunda dificultava a

4. 184-215.

concentração no estudo. O resultado, naturalmente, não foi apagar sua sede de saber, mas avivá-la: "Essa inclinação, que não sei se por obséquio ou castigo me deu o céu com tanto exercício que tem a religião, explodia como pólvora e se verificava em mim o "*privatio est causa appetitus*".[5]

No convento prosseguiu a tarefa "de ler e mais ler, de estudar e mais estudar". Há amargura em seu relato — é duro estudar sem professor. Embora seus estudos fossem profanos, seu fim último era chegar algum dia à teologia. Outra vez acho que ela é pouco sincera. Ela própria confessa que, se demorava tanto nas preliminares, era para "lisonjear e sustentar minha própria inclinação, a ela propondo como obrigatório seu próprio gosto". Explica então que não pode entender "o estilo da Rainha das Ciências [a teologia] quem não sabe o das ancilas". Sem lógica, retórica, música, aritmética, geometria, história, direito, línguas, astrologia e até as artes mecânicas é impossível compreender este ou aquele trecho das Sagradas Escrituras. O projeto de sóror Juana, além de sua dificuldade intrínseca, era supérfluo: o caráter predominantemente especulativo da teologia tornava desnecessários muitos de seus conhecimentos de que fala. Com exceção do Santo Alberto Magno, seu discípulo Santo Tomás e algum outro, nenhum teólogo dominou todas as ciências de sua época. Além do mais, ela era muito inteligente para acreditar no que dizia.

Ela aprofunda suas confidências e conta que se perdia na variedade de estudos, pois não tinha "inclinação para alguma coisa particular, mas para todas em geral". Contudo, mesmo nessas leituras aparentemente desordenadas guardava certo ritmo e passava do estudo à diversão. Sóror Juana é severa com ela própria: "Estudei muito e nada sei". Esse juízo sobre seu método de conhecimento e seus resultados poderia talvez justificar a opinião de José María de Cossío, que a chama *dilettante*. Não, seu ideal do saber era poligráfico; com isso quero dizer que ela quis abraçar com certa profundidade os temas e as ciências que formavam o núcleo da cultura de sua época, procurando discernir os nexos e os elos que uniam esses díspares conhecimentos uns aos outros. Esse ideal era

5. 216-289.

inexeqüível na Nova Espanha de fins do século XVII, embora ela, provavelmente, não soubesse disso. Ignorava quase tudo da grande revolução intelectual que transformava a Europa. Essa ignorância tornava ainda mais patético seu esforço. Não obstante, se suas informações eram atrasadas e incompletas — sobretudo em física e astronomia —, a idéia que tinha da cultura era singularmente moderna. Não era a do especialista, mas a do espírito que tenta descobrir os escondidos enlaces entre uma disciplina e outra. Sem dúvida teria ficado fascinada com os raciocínios de um Lévi-Strauss que descobriu analogias ocultas entre o pensamento selvagem e a música; também se teria apaixonado pelas idéias da lingüística moderna, na qual os fonemas e seus componentes desempenham a função das partículas elementares na física e a dos blocos coloridos da pintura cubista. Apesar do arcaísmo de muitas de suas noções, a visão moderna do universo como um vasto sistema de comunicações, da biologia microcelular à astronomia, não a teria surpreendido muito.

Depois de ter descrito em termos na verdade negativos sua experiência em tantas e diversas disciplinas, numa súbita inversão — procedimento freqüente nela — diz o contrário: a familiaridade com diferentes matérias é muito proveitosa, "pois o que não entendo num autor de uma faculdade costumo entender em outro de outra que parece muito distante (...) E assim não é desculpa, nem por tal a dou, haver estudado diversas coisas, pois estas antes se ajudam". Invoca como exemplo máximo "a cadeia que fingiram os antigos, que saía da boca de Júpiter, de onde pendiam todas as coisas ligadas umas às outras". Sóror Juana atribui a imagem ao padre Kircher. Na verdade, é de Macróbio, que dela se serve para ilustrar a idéia da procissão do Uno ao Múltiplo: "Do Deus Supremo aos peixes das profundezas, tudo está unido por um mesmo fio e em contínua sucessão, sem que se rompa um único elo. Esta é a dourada cadeia que, nos conta Homero, Deus pendurou do céu à Terra.[6] No mesmo parágrafo, também como se fosse de Kircher — "em seu curioso livro *De*

6. Macróbio, capítulo XIV do *Comentario al "Sueño de Escipión"*. A imagem vem da *Ilíada* (VIII. 9). Aparece também em Proclo.

magnete" —, repete sua máxima preferida: Deus é ao mesmo tempo centro e circunferência.[7]

Ao chegar a esse ponto, pondera seus trabalhos: não só careceu de mestre como de discípulos. A confidência revela que no convento, durante vinte anos, não encontrou ninguém que se interessasse pelas ciências, letras ou artes. As freiras na verdade a atrapalhavam com suas incessantes interrupções. Vida atarefada e vazia do convento: as imprevistas visitas na cela, os mexericos contínuos, os cantos e risadas das vizinhas, as empregadas e suas brigas. Um pequeno mundo possuído por uma febre fútil. Mas as dificuldades da vida comunitária — ela as chama de "estorvos obrigatórios e casuais" — não foram mais que uma porção, e não a maior, do que experimentou. Além de suas obrigações religiosas e da conversa fiada e agitação de suas irmãs, sofreu as perseguições daqueles e daquelas que lhe queriam proibir estudar e escrever. Entre eles os piores foram não

> os que com declarado ódio e malevolência me perseguiram, mas os que, me amando e desejando o bem, me mortificaram e atormentaram mais que os outros, com aquele: *Não convém à santa ignorância que deve, este estudo; vai perder-se, vai desvanecer em tanta altura com sua própria perspicácia e agudeza.*

Entre esses perseguidores piedosos se encontrava Núñez de Miranda. Também a atormentavam por sua "infeliz habilidade de fazer versos, embora fossem sagrados". Todo este trecho está escrito com admirável sutileza. De forma imperceptível sóror Juana passa da defesa de seu afã em saber à defesa da arte de escrever versos, sejam sagrados ou profanos. Reivindica,

---

7. Kircher não tem nenhum livro assim intitulado. Sóror Juana talvez se refira a *Magnes, sive de arte magnetica* (Roma, 1641), que é o estudo mais amplo de Kircher sobre magnetismo. Já indiquei a origem da imagem sobre Deus e a circunferência: Nicolás de Cusa. O frontispício de *Magnes, sive de arte magnetica* contém, entre outras imagens, a da cadeia pendurada do céu. O símbolo aparece em outros dois livros de Kircher: o frontispício de *Magneticum naturae regnum* (Roma, 1667) e o de *Mundus subterraneus* (Amsterdã, 1678) (280-440).

assim, sem dizê-lo, seu direito de ler e escrever sobre temas que não fossem de religião.[8]

Ler é ocupação passiva; escrever é o contrário de 'enterrar seu nome' na escuridão de um monastério: é sair à luz pública e, embora o autor não o queira, se distinguir. Mas a distinção sempre acarreta castigos — regra deste baixo mundo "é incomodar o que se destaca porque ofusca os outros. Assim acontece e assim aconteceu sempre". O ódio dos fariseus a Cristo nasceu da inveja. Eles o mataram "porque esse é o prêmio de quem se destaca". Por isso os antigos adornavam a figura da Fama, colocada na eminência de seus templos, com puas: "Não pode estar sem puas que cutuquem quem está no alto". Qualquer superioridade, "seja de dignidade, nobreza, riqueza, beleza ou ciência, padece esta pensão, mas a que com mais rigor a experimenta é a do entendimento. A razão é que, como disse doutamente Gracián, as vantagens no entendimento o são no ser". Ela lança-se então numa investigação sobre Cristo como vítima da inveja, embora perceba que a ela perseguiram não "por saber, mas por ter amor à sabedoria". Esse amor "me fez chegar mais perto do fogo da perseguição, ao crisol do tormento; e foi com tal extremo que chegaram a solicitar que me proíbam o estudo". Quem seriam eles: Aguiar y Seijas, Núñez de Miranda? Numa ocasião conseguiram e uma prelada, "muito santa e muito cândida, que acreditou que o estudo fosse coisa da Inquisição, ordenou-me que não estudasse". A proibição durou três meses. Esse incidente mostra outra característica de seu caráter, que a afasta de seus contemporâneos e da tradição hispânica: o amor pela experimentação. Os objetos de uso comum, as sombras paralelas que faz sobre a parede da cabeceira de uma cama, os traços no chão do pião ao girar, tudo que via e tocava servia-lhe para fazer perguntas e tratar de respondê-las. A cozinha também era laboratório: "Que lhe pudesse contar os segredos naturais que descobri ao cozinhar? Pois que podemos saber as mulheres a não ser filosofias de cozinha?" Contudo, "se Aristóteles tivesse cozinhado, muito mais teria escrito". Todos esses esforços, desvelos e penali-

8. 441-530.

dades passados por amor ao saber são méritos? Se se tratasse de um homem, seriam; não nela que era mulher. Não importa: obedecia à sua inclinação, que obrava sobre sua vida 'necessariamente'. Não se julga: narra sua invencível paixão pelo estudo e deixa sóror Filotea julgá-la.[9]

Apesar de seu amor às letras ter sido tal que não teria necessitado de exemplos para imitar, sempre teve em mente os nomes das mulheres que sobressaíram nos estudos humanos e divinos. Aqui começa uma longa e erudita enumeração que abrange as mulheres insignes da história — poetas, filósofas, juristas e outras — desde a Antiguidade clássica e a Bíblia até suas contemporâneas, como a duquesa de Aveiro e a rainha Cristina da Suécia. Entre as "mulheres doutas" que menciona, muitas pertencem à Antiguidade pagã e ouvir o nome de algumas delas — como o de Hipácia, "que ensinou astrologia e leu muito tempo na Alexandria" — em lábios de uma freira provoca certa perplexidade. Hipatia (Hipácia) da Alexandria, bela e inteligente, virtuosa e sábia, filósofa neoplatônica, foi assassinada em março de 415 por um bando de frades cristãos. É impossível que sóror Juana ignorasse as circunstâncias da morte de Hipatia, mártir não da fé que ela professava, mas da filosofia. Como no caso de sua alusão à mulher de Simão, o Mago, a gnóstica Eunóia, sua admiração por essas mulheres ilustres era mais forte que seu temor a traspassar os limites de sua ortodoxia. Em seu interior combatiam crenças rivais — o cristianismo e o feminismo, a fé religiosa e o amor à filosofia. Com freqüência, e não sem riscos, triunfavam as segundas. Admirável valentia.[10]

---

9. 531-840.

10. Entre a figura de Hipatia e a de Juana Inés existem claras semelhanças que, sem dúvida, foram percebidas pela poeta. Belas, jovens, castas e sábias, as duas foram perseguidas por prelados intolerantes, embora os da alexandrina fossem incomparavelmente mais cruéis e bárbaros. Hipatia foi filha e discípula do matemático e filósofo neoplatônico Teon. Talvez tenha sido a primeira mulher que sobressaiu nas ciências exatas — matemática e astronomia. Dirigiu a academia platônica da Alexandria, rival da de Atenas, e escreveu vários tratados científicos, hoje perdidos, que eram comentários de Diafante, Apolônio de Perga e Ptolomeu. É provável que, como todos os neoplatônicos de seu tempo, combinasse a astronomia com a astrologia. Foi mestra e amiga

A lista das mulheres sábias lhe serve como introdução a um tema que a apaixona: podem as mulheres ensinar e interpretar as Sagradas Escrituras? A opinião de São Paulo era desfavorável: "Que as mulheres calem nas igrejas, porque não lhes é dado falar". Apoiando-se num teólogo mexicano, o doutor Arce, em outras autoridades e em seu próprio raciocínio, por meio de um longo rodeio dialético, ela chega à conclusão de que as mulheres podem estudar, interpretar e ensinar as Sagradas Escrituras com uma limitação: não no púlpito dos templos, mas em suas casas e

---

de Sinésio de Cirene, bispo contra a vontade e autor de um famoso livro sobre o sonho que talvez sóror Juana tenha lido ou conhecido indiretamente por meio de citações e comentários: *De insomniis*. Hipatia, amiga de outro pagão, o governador Orestes, rival do terrível patriarca da Alexandria, São Cirilo, teólogo revoltoso e sanguinário, foi alvo da antipatia dos bandos de monges fanáticos que fomentavam o patriarca e atemorizavam a cidade. Um dia da quaresma de 415 os monges pararam o carro de Hipatia, mataram o cocheiro, a desvestiram e a violentaram; depois a levaram à igreja e ali a esquartejaram. Gibbon acrescenta um detalhe horrível: *her flesh was separated from her bones with sharp oyster-shells* ("sua carne foi separada dos ossos com conchas pontiagudas de ostras"). Seu assassinato foi o começo do fim da Alexandria como centro de saber. Seu destino comoveu a Antiguidade. Numa das cartas Sinésio fala dela como "mãe e irmã, mestre e benfeitora em tudo e de todos". O poeta Palladas, um século depois, dedicou à sua memória um poema (*Antologia palatina*, IX, 400). Na Idade Moderna, Hipatia foi lembrada por historiadores, filósofos e eruditos. Gibbon lhe consagra uma emocionada página, o esquecido Charles Kingsley a fez heroína de seu romance histórico: *Hypatia or New foes with old faces* (1853). Leconte de Lisle escreveu dois poemas em sua homenagem e, mais próximo a nós, Charles Péguy pronunciou um exaltado elogio dessa alma *si parfaitemente accordée a l'âme platonicienne*. Sobre suas relações com Sinésio indicou o ensaio de H.T. Marrou em *The conflict between paganism and christianity in the fourth century* (ed. Arnoldo Momigliano, Oxford, 1963). Como no caso de sóror Juana, todos os autores falam de sua beleza e seu amor ao saber. Gibbon escreve com sua costumeira eloqüência: *In the bloom of beauty and in the maturity of wisdom, the modest maid refused her lovers and instructed her disciples* ("No auge da beleza e na maturidade da sabedoria, a modesta jovem rejeitava seus pretendentes e instruía seus discípulos"). Provavelmente morreu virgem, pois no poema que lhe dedicou Palladas a vê como uma das estrelas da constelação de Virgem. Eu me atrevo a oferecer uma adaptação do poema: Cuando contemplo, Hipatia, tu discurso,/doctas voces sin mácula grabadas/en la altura, morada de la Virgen,/no desgrano palabras sino estrelas (Quando contemplo, Hipácia, teu discurso/doutas vozes sem máculas gravadas/na altura, morada da Virgem,/não debulho palavras, mas estrelas [N.do T.]).

outros lugares privados. Propõe alguma coisa assim como uma educação universal das mulheres, a cargo de anciãs doutas. Observa que se deve ensinar às mulheres também as ciências e as letras profanas. Baseia sua idéia num raciocínio que já expusera — é impossível a total compreensão das Escrituras sem o estudo da história, do direito, da aritmética, da lógica, da retórica, da música. O estudo dos livros santos "pede mais lição do que pensam alguns, meros gramáticos (...) que se aferram ao *Mulieres in Ecclesiis taceant*". Rejeita com burlas a idéia corrente em sua época sobre a inferioridade intelectual de seu sexo. Nem a tolice é exclusiva das mulheres nem a inteligência privilégio dos homens.[11]

A longa passagem sobre as mulheres a faz voltar ao caso. Por que a atacam? Ela não ensina nem escreve (teologia). A *Carta atenagórica*? Não foi um crime escrevê-la. Se a Igreja não a proíbe, por que hão de a proibir outros? As opiniões de Vieira não são artigos de fé. Além disso, diz com paixão, "eu não lhe faltei ao decoro (...) nem toquei em nada que dissesse respeito à Sagrada Companhia de Jesus". Ela se queixa de que um de seus censores, sim, faltara-lhe ao decoro e que chamou sua crítica "herética, por que não a denuncia? e bárbara". Mas a defesa da *Carta* só é um aspecto de sua alegação; ela ainda sente os ataques à sua "tão perseguida habilidade de fazer versos". Procurou o dano que pudesse ocasionar e não o encontrou. Cita os grandes poetas da Bíblia e a tradição católica para mostrar que o exercício da poesia não está contra a vida religiosa. Se tantas mulheres santas cultivaram a poesia, por que há de ser ruim que ela escreva? E afirma com desenvoltura: "Não se tem visto uma copla minha que seja indecente". (E os sonetos 'burlescos' e os epigramas?) Em seguida, ela se refugia no crível argumento que repetiu ao longo da *Respuesta*: "Além disso, nunca escrevi coisa alguma por minha vontade, mas por rogos e preceitos alheios". Esta desculpa lhe serve para passar uma confidência: "Não me lembro de ter escrito por meu gosto a não ser um papelzinho que chamam *El sueño*". Embora não tenhamos por que nela

11. 841-1150.

acreditar literalmente — muito do escreveu com certeza gostava —, é compreensível que desse destaque a esse poema: é sua autobiografia espiritual.[12]

O final da *Respuesta* está escrito em linguagem mais atropelada; há repetições e saltos, como se não acertasse a forma de dar um final ao seu texto. Insiste que escreveu sua crítica mandada por alguém a quem não podia desobedecer e nunca pensou que seria publicada. Os buracos e lacunas da *Carta* se devem sobretudo à pressa com que a redigiu: ficaram no tinteiro algumas razões e provas. Não se atreve a enviar ao bispo esses "discursos", mas "se eles sozinhos para lá voassem (que são tão leves que certamente fariam isso) me ordenareis o que devo fazer". Assim, sóror Juana enviou ao bispo outros 'discursos' que ampliavam e completavam sua crítica ao Sermão de Vieira. Fernández de la Cruz, porém, nem os publicou e tampouco sobre eles falou. Como qualificar essa sinuosa conduta? Quanto aos seus impugnadores, outros responderam por ela; viu alguns desses papéis e, sendo douto, remete-lhe um deles. Nem Fernández de Santa Cruz nem ninguém deixaram informação sobre o conteúdo e a sorte desses escritos... E prossegue: os ataques não a desanimam, pois são o preço que temos que pagar pela notoriedade: "As calúnias nunca me fizeram mal, embora me tenham mortificado". Esse desabafo a leva, sem muita lógica, a repetir que nada publicou por vontade própria, com exceção de dois escritos devotos: *Ejercicios de la Encarnación* e *Ofrecimientos de los Dolores*, dois textos soltos que circulavam sem sua assinatura entre as religiosas da cidade.[13]

Antes das fórmulas de cortesia, agradecimento e despedida, tem oportunidade de fazer um oferecimento ao bispo: "Se algumas outras coisinhas escreverei, sempre irão buscar o sagrado de vossas plantas e o seguro de vossa correção". Ela sem dúvida se refere a escritos teológicos ou devotos — não é possível que se propusesse a enviar ao bispo poemas de assunto pro-

12. 1150-1267.

13. Os dois são insignificantes, sejam eles vistos literariamente ou como escritos ascéticos ou místicos. Conversa de beatas.

fano.[14] Assim termina esse texto singular. A forma que adota sua argumentação é a de espiral: cada avanço é um regresso. Sua complexidade é aparente e seu argumento pode reduzir-se a uns poucos pontos: não é essencial, mas formal a contradição entre a vida religiosa e os estudos profanos; estes últimos foram e são escadas em direção aos mais altos e difíceis: os sagrados; tampouco acha repreensível o exercício honesto da poesia; reivindica para ela e para as mulheres a possibilidade de se educar tanto nas letras e ciências profanas como nas sagradas; enfim, nada disso lhe parece contrário ao que prega a Igreja. A *Respuesta a sóror Filotea de la Cruz* não só é uma confissão como uma defesa de suas paixões intelectuais; Manuel Fernández de Santa Cruz procurava uma retratação, mas a contestação de sóror Juana foi uma refutação que ainda espera resposta.

14. 1267-1432.

3. E AS RESPOSTAS

A *Respuesta a sóror Filotea de la Cruz* só foi publicada depois da morte de sóror Juana, em *Fama y obras postumas* (1700), embora o manuscrito deva ter circulado entre seus amigos e admiradores. A atitude de Fernández de Santa Cruz revelou uma cautela que beirava a dissimulação e a hipocrisia. Não respondeu à carta de sua protegida nem sabemos qual terá sido sua reação ao recebê-la. Um silêncio realmente estranho, pois a *Respuesta* era um escrito excepcional, não só por vir de quem vinha, mas pelos assuntos de que tratava, entre eles, o da educação das mulheres e seu direito de comentar e interpretar as Escrituras. Se Fernández de Santa Cruz manifestara tanta solicitude pela saúde espiritual das religiosas, a ponto de a elas escrever muitas cartas edificantes, como se pôde opor às idéias de sóror Juana com tanta indiferença e tanto silêncio? O desdém que se seguiu à *Respuesta* contrasta estranhamente com a atenção carinhosa embora exigente de antes. A atitude do prelado foi a de seu biógrafo, frei Miguel de Torres, o sobrinho de sóror Juana. Esse medíocre apologista relata mil coisas menores na vida de Fernández de Santa Cruz, mas nem sequer menciona a *Respuesta*.

É difícil oferecer, depois de cerca de três séculos dos acontecimentos, uma explicação da conduta de Fernández de Santa Cruz. Contudo, não é loucura supor que sua mudança se deveu, em primeiro lugar, ao fato de que não quis irritar ainda mais o colérico Aguiar y Seijas. Era preferível abandonar a freira a prolongar e envenenar uma disputa não só com o arcebispo da Cidade do México e seus amigos como também com muitos jesuítas. Essa última consideração deve ter sido decisiva. Além disso, ele próprio estava convencido da justiça das censuras que se faziam a sóror Juana. A *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* confirma-

va isso: as letras e o renome que ganhara haviam fortalecido sua vaidade e rebeldia naturais. Apesar de seus protestos de obediência e dos toques de humildade obsequiosa que prodigava sóror Juana, o bispo de Puebla não podia ficar satisfeito com sua resposta; ele queria uma renúncia franca e inequívoca às letras profanas, não uma defesa pensada de seu exercício, até mesmo se fossem vistas como caminho às letras divinas. Para o prelado, sóror Juana se mostrava obstinada, rebelde. Caíra no pecado que ele denunciara em sua carta como o risco mais grave das letradas: a presunção, a soberba que "tira a mulher de sua condição de obediente".

A reação do confessor de sóror Juana, o jesuíta Antonio Núñez de Miranda, foi ainda mais dura: ele lhe retirou sua ajuda e se negou a vê-la. Núñez de Miranda era uma figura de grande prestígio e influência: professor de teologia, reitor do Colégio de São Pedro e São Paulo, pregador de fama, homem de crédito com os magnatas, conselheiro incansável de freiras e qualificador do Santo Ofício. Este cargo consistia em examinar, censurar e, em seu caso, condenar os livros e proposições submetidos à autoridade da Inquisição. Os qualificadores eram os guardiães da ortodoxia. Muitas vezes sóror Juana aludiu ao temor que lhe inspirava o tribunal do Santo Ofício. O abandono de Núñez de Miranda deve tê-la afetado cruelmente. Como esquecer que a ele devia a decisão de escolher o caminho religioso e que no dia de sua profissão ele, Núñez, acendera as luzes do altar? Uma relação tão íntima e prolongada como a de Núñez de Miranda e sóror Juana — dois temperamentos opostos, ele dominante, ela de gênio independente — sempre engendra equívocos e rancores. O confessor era o pai e o tirano, a imagem venerada e o fantasma que incomodava. A ambigüidade dessas figurações se acentuava não só pelo caráter rigoroso de Núñez de Miranda como por seu cargo de qualificador da Inquisição. Deve ter sido angustiante ter como confessor um especialista em detectar heresias e erros contra o dogma.

Com certas dúvidas dei como data do afastamento de Núñez de Miranda a da *Respuesta*, ou seja, os primeiros meses de 1691. Essa é a opinião da maioria dos críticos. Mas não é

nada difícil que o padre Antonio se tenha retirado antes. A informação que temos sobre isso é vaga e insuficiente. Calleja, fiel à sua intenção apologética, nem sequer menciona o incidente; assim, se não fosse por Oviedo a informação não teria chegado até nós. Empenhado em livrar Núñez de Miranda das culpas da incompreensão e excessivo rigor em seus tratos com sóror Juana, ele cometeu a indiscrição de revelar um aspecto do que acontecera: "Vendo o padre Antonio que não podia conseguir o que desejava [a renúncia às letras profanas], ele se retirou totalmente da assistência à madre Juana, chorando se não mal logradas pelo menos não tão bem logradas como quisera aquelas singularíssimas prendas". Oviedo não diz quando se afastou, mas quando voltou: em 1693, dois anos antes de sua morte. É possível que o afastamento tenha sido no momento da *Respuesta*, pois nesse escrito sóror Juana não declara que tinha intenção de renunciar às letras profanas; também é razoável pensar que tenha sido antes, muito antes. Desde 1680 ficou claro que ela, longe de se consagrar à teologia ou à vida ascética, estava decidida a participar mais e mais da agitada vida literária. Entre 1680 e 1690 sua vida literária e mundana alcança a máxima intensidade — a tertúlia do San Jerónimo, a amizade com María Luisa, as comédias e as loas, os poemas cortesãos e os eróticos, a incessante correspondência com colegas e admiradores de Madri, Sevilha, Lima, Quito. Talvez Núñez de Miranda se tenha afastado durante essa época.

Qual foi a atitude de sóror Juana diante do afastamento de Núñez de Miranda? Não sabemos nada: essa é outra das lacunas de sua biografia. Não obstante, ao contrário do que se podia esperar, sua atividade literária e intelectual durante esses anos — tenham sido dez ou dois — mostra que o abandono do padre Antonio não prejudicou nem sua integridade psíquica nem sua capacidade criadora. Isso confirma indiretamente minha suposição sobre a ambigüidade dos sentimentos que professava ao seu antigo confessor. Outra lacuna: não sabemos quem foi o sacerdote que tomou o lugar de Núñez de Miranda. Deve ter sido uma pessoa de autoridade e prestígio, que a apoiasse duplamente: diante do mundo e frente a si própria. Francisco de la Maza descobriu numa biografia do padre Pedro Arellano, escrita por

Juan José de Eguiara y Eguren, uma curiosa informação.[1] Diz Eguiara que, depois da morte de Núñez de Miranda, o confessor de sóror Juana foi o padre Arellano, a quem a freira chamava *santo*. Este Arellano gozava de enorme prestígio "entre os grandes personagens da Cidade do México", de forma que podia substituir Núñez de Miranda sem desvantagem. Provavelmente era mais severo que o jesuíta: não era um intelectual, mas um 'extático'. Só que Eguiara diz que Arellano foi o confessor de sóror Juana *depois* da morte do padre Antonio. Impossível: Núñez de Miranda morreu em 17 de fevereiro de 1695 e sóror Juana em 17 de abril, exatamente dois meses depois. Trata-se de um erro de Eguiara ou, mais provavelmente, de outro exemplo da mania clerical que procura sempre ocultar a verdade real e substituí-la pela edificante — o episódio do retiro do confessor não favorecia nem sóror Juana nem Núñez de Miranda. É razoável supor, em conseqüência, que Arellano substituiu o padre Antonio desde seu afastamento até seu regresso em 1693.

Em seus últimos anos de vida sóror Juana teve que enfrentar um conflito presente desde o dia de sua profissão de fé, mas que vinte anos depois se transformou em inadiável e inexorável. Esse conflito se pode definir, sumariamente, como a oposição entre a vida religiosa e a intelectual. Só que ao enunciá-lo assim acaba parecendo que nos referimos a um tema de dissertação filosófica e não a uma questão vital e urgente: o que estava em jogo era o sentido de sua vida e a orientação que lhe devia dar no futuro. O conflito colocava em dúvida sua identidade, isto é, seu ser mais profundo. Desde o princípio tivera consciência da contradição em que vivia; também desde o princípio se propusera a esquivá-la e até ali conseguira isso. O caminho que ela escolhera não era insólito, mas costumeiro — a Igreja fora sempre o amparo dos talentos pobres e dos literatos sem recursos. No clero secular, nos conventos e nas ordens havia muitos poetas, dramaturgos e até mesmo romancistas. Nenhum deles sofrera perse-

1. *Vida del venerable padre Pedro de Arellano y Sosa...* por Pr. Juan José de Eguiara y Eguren, México, 1753. Ver: Francisco de la Maza, *Sor Juana ante la historia*, México, 1981.

guições por ter escrito obras profanas; a liberdade de que eles gozavam era ampla, com a limitação de não afirmar nada que fosse contrário ao dogma. Sua resolução de ingressar na vida religiosa, apesar das chateações e inconveniências da vida em comum, fora equilibrada, acertada e de acordo com a tradição. Já que não tinha aptidão para o casamento nem meios para arrumar um que fosse decoroso, o convento foi um razoável compromisso entre a existência livre e solitária do intelectual e as servidões da vida doméstica. Durante vinte anos seu tato e habilidade lhe angariaram protetores em muitos lugares, sobretudo no mais alto: o palácio; assim pôde viver num fecundo equilíbrio entre sua profissão de religiosa e sua verdadeira vocação de escritora. De repente, tudo isso quebra e alguns prelados intransigentes a cercam, a acusam e lhe pedem que só escreva sobre assuntos religiosos. Por quê?

A diferença entre sóror Juana e outros escritores clérigos — Lope, Góngora, Calderón e tantos outros — era muito simples: ser mulher. Lope e Góngora foram maus sacerdotes, mas nenhum Fernández de Santa Cruz os repreendeu publicamente por não escreverem tratados de teologia e tampouco nenhum Núñez de Miranda lhes retirou seu auxílio espiritual por escreverem sonetos e décimas de amor. A uma freira cumpridora de seus deveres se podia proibir o que não se podia a um sacerdote. Sua dedicação às letras parecia uma singularidade suspeita e a fama que alcançou em pouco tempo foi vista pela burocracia eclesiástica como uma prova do pecado de orgulho: a soberba que se transforma insensivelmente em rebeldia. Sóror Juana teve plena consciência de que sua condição de mulher era a causa, declarada ou tácita, das censuras e admoestações. Por isso, na *Respuesta* ela se estende sobre a educação da mulher e enumera as poetas e escritoras notáveis da Antiguidade e dos tempos modernos. Seu culto às figuras femininas do passado era tão grande que dedicou uma série de sonetos morais — medalhões verbais ao gosto parnasiano — a Lucrécia, Júlia e Pórcia. A irritação que provocava a existência de uma freira literata, que não tinha vergonha de ser mulher e contava com protetores em altos postos, crescia e exasperava também por outra razão: a pequenez do

mundo em que ela se movia. O centro da vida da cidade era uma corte que imitava a de Madri e na qual as divergências de hierarquia e posição adquiriam proporções simultaneamente gigantescas e ridículas. As disputas por questões de 'precedência' eram constantes e delas participavam com a mesma paixão a nobreza peninsular e *criolla* e os príncipes da Igreja. A proeminência alcançada por sóror Juana ofendia muitos prelados; todos eles eram superiores e quase todos se achavam teólogos, literatos e poetas. A freira encarnava uma exceção dupla e insuportável: a de seu sexo e a de sua superioridade intelectual.

Aguiar y Seijas cristalizou todos esses sentimentos. Foi seu gênio maléfico. Possuído por um ódio doentio às mulheres, viu em sóror Juana um exemplo de perdição e dissolução. Inimigo do teatro e da poesia, ele julgava uma abominação a conduta da freira que, em lugar de se flagelar, escrevia comédias e poemas. A aversão de Aguiar y Seijas se expressou, a princípio, como indiferença: já que ele não podia atacá-la, a ignorava. Essa reserva se devia a um cálculo político: não era prudente, nem mesmo para um arcebispo, ficar mal com os poderes que protegiam sóror Juana. O marquês de la Laguna não só era o vice-rei da Nova Espanha, mas irmão do duque de Medinaceli, assessor do rei e seu primeiro-ministro. A volta à Espanha dos marqueses de la Laguna, em 1688, enfraqueceu a posição de sóror Juana, mas não muito: logo ela conquistou o apoio do novo vice-rei, o conde de Galve. Além disso, na Espanha continuava contando com a amizade da condessa de Paredes, sua editora e divulgadora de seu talento em Madri e Sevilha. O marido de María Luisa, Tomás de la Cerda, fora nomeado mordomo-mor da nova rainha, Mariana de Neuburgo, de modo que o casal recuperara sua ascendência na corte depois da queda do duque de Medinaceli. Em 1689 apareceu o primeiro volume das obras de sóror Juana (*Inundación castálida*) e em 1690, a segunda edição do mesmo volume, corrigida e ampliada. Essas publicações, muito bem-recebidas na Espanha, aumentaram sua reputação e consolidaram sua posição.

O incidente da *Carta atenagórica* favoreceu finalmente Aguiar y Seijas e os outros inimigos de sóror Juana. De um lado,

a separou de seu confessor (no caso de a ruptura com Núñez de Miranda não ter sido antes, como acredito); de outro, o cauteloso Fernández de Santa Cruz, diante do resultado negativo que haviam tido suas exortações para que abandonasse as letras profanas, declinou de sua amizade. A hostilidade difusa que suscitavam sua condição de freira-escritora e sua celebridade de ultramar pouco a pouco ganhou corpo e se transformou num assunto que tocava os próprios princípios da disciplina eclesiástica. A hostilidade e os ciúmes vestiram o disfarce do respeito à autoridade, à obediência e à consagração aos deveres religiosos. E tudo isso se expressou numa exigência: a renúncia às letras profanas. O movimento de opinião desencadeado pela má vontade de Aguiar y Seijas era, na verdade, uma onda de inconfessáveis paixões — inveja, temor, ódio à mulher, receios. Mas tudo isso saía à luz sob a máscara da ortodoxia e lhes dava unidade à cumplicidade que sempre ligou as burocracias. Uns queriam transformá-la numa teóloga, outros, numa santa; todos queriam vergá-la, calá-la.

Seria um erro acreditar que sóror Juana era objeto de uma conspiração deliberada — ela enfrentava um difuso estado de espírito que crescia lentamente. Pouco a pouco a maré adversa a cercava. Ela percebia isso e resistia. Nunca perdeu, salvo no final, o domínio de si própria. Durante esses dois anos, além do mais, não lhe faltaram amigos e protetores, tanto no palácio como na Igreja e entre outras pessoas de crédito e autoridade. Seu recurso mais forte e sólido, contudo, estava em seus intermediários na Espanha. Entre eles, além da condessa de Paredes e seu marido, estava seu antigo protetor, o marquês de Mancera, que recuperara o favor real desde a volta da rainha mãe, Mariana da Áustria, à corte de Madri. Por tudo isso e também porque os triunfos passados lhe haviam inspirado uma perigosa confiança, Juana se mostrava animada e decidida diante das censuras. Os elogios ainda pesavam mais do que as críticas. Seus escritos e atividades nesse período — 1691 e 1692 — a revelam tranqüila e dona de si. A *Respuesta* não fora uma abdicação, mas uma afirmação de suas crenças e pensamentos; também fora uma mostra de integridade a têmpera com que aceitou o retiro de Núñez de Miranda. Mas o testemunho mais impressionante de sua vonta-

de de preservar sua independência foi sua contínua e imperturbável dedicação às tarefas literárias.

Em princípios de 1691 saiu à luz o volume preparado por Sigüenza y Góngora que celebrava a vitória da armada hispano-americana sobre os franceses nas Antilhas: *Trofeo de la justicia española*. Entre os poemas recolhidos nesse livro se encontra a silva *Epinicio gratulatorio al conde de Galve*, um longo poema no qual sóror Juana se arrisca numa incursão ao gênero heróico. O vice-rei deve ter se sentido lisonjeado com essa homenagem. Em 1691, apareceu em Barcelona a terceira edição do primeiro volume de suas obras. É uma edição "corrigida e ampliada pela autora". Com efeito, se acrescentam três vilancicos e uma coisa ainda mais notável: a loa e o auto sacramental *El divino Narciso*. Essas mudanças não puderam ser feitas sem a intervenção e autorização de sóror Juana. Uma tarefa que exigiu ainda maior esforço foi a preparação do segundo volume de suas obras — a recompilação, seleção, revisão e organização dos originais, assim como supervisão e correção do trabalho dos copistas. Realizou essa tarefa provavelmente ao mesmo tempo em que redigia a crítica a Vieira. A publicação desse tomo, em Sevilha, tem um significado até hoje não percebido: foi um projétil, disparado de Sevilha, contra seus inimigos no México.

O segundo tomo das obras de sóror Juana (Sevilha, 1692) foi dedicado a um cavalheiro da Ordem de Santiago, Juan de Orve y Arbieto. Essa curiosa dedicatória começa com uma estranha declaração: não pede a Orve y Arbieto que defenda sua obra das "detrações do vulgo" nem tampouco que "restrinja a liberdade de sentir dos leitores". A declaração é estranha porque um terço do livro está composto de censuras, juízos, panegíricos, apologias e poemas laudatórios que não são mais do que uma apaixonada defesa dos escritos de sóror Juana, especialmente daqueles pontos pelos quais fora censurada no México. Em seguida, dá a razão da dedicatória — ela é de sangue de Vizcaya, como as "nobres famílias de Orve y Arbieto" e por isso "os riachinhos de meus discursos voltam ao mar em que reconhecem sua origem". Depois dessa explicação que nada explica, a poeta se desculpa das imperfeições de seus escritos: são obra de uma

mulher, "em quem é dispensável qualquer defeito", e que teve por mestres "o mudo ministério dos livros". Termina com uma citação de São Jerônimo que também aparece na *Respuesta*: "De tantos trabalhos me ocupei, por tantas dificuldades passei, tantas vezes me desesperei e outras desisti e comecei de novo, pelo empenho de aprender, testemunha de minha consciência. Os trinta e seis parágrafos da dedicatória parecem uma prolongação dos temas da *Respuesta*: o 'defeito' de ser mulher, a falta de professores, o amor ao conhecimento e as penalidades de que padeceu por esse amor. Mais que uma dedicatória, é uma alegação.

Juan de Orve y Arbieto nunca esteve no México nem conheceu sóror Juana. A origem basca de ambos não explica nem a dedicatória da poeta nem que Orve y Arbieto tenha editado o livro. Como se sabe, a edição do primeiro volume das poesias de sóror Juana deveu-se à solicitude da condessa de Paredes. O encarregado dessa edição (1689) e das subseqüentes foi Juan Camacho Gayna, também cavalheiro da Ordem de Santiago e antigo mordomo do marquês de la Laguna ou de algum outro membro dessa poderosa família, como a duquesa de Aveiro. Quero dizer, o cavalheiro basco era um testa-de-ferro da condessa de Paredes. O livro possui uma gravura medíocre de Lucas de Valdés, que representa um medalhão de sóror Juana, pena em riste, rodeada por Minerva e Mercúrio e coroada pela Fama alada e suas trombetas. A semelhança com o retrato de Miranda é impressionante: não há dúvida de que estamos diante de uma imagem autêntica de Juana Inés que lhe mostrou a condessa de Paredes. Talvez aquela miniatura que serviu de tema a algumas décimas.

Outro indício da não muito discreta intervenção de María Luisa nesse assunto está no fato de que o livro foi impresso em Sevilha, solar dos Medinaceli e lugar de sua residência principal até nossos dias. Também era sevilhana ou vivia nessa cidade a maioria dos teólogos, doutores, reverendos e poetas que assinam os juízos e os panegíricos. Alguns deles, muito pródigos, encontram ocasião para elogiar a condessa de Paredes e dizer que graças a ela puderam conhecer pela primeira vez as mostras do talento da freira mexicana. Um deles compõe três "anagramas

panegíricos" em homenagem a sóror Juana, "única rainha da poesia", e os dedica a dona María Luisa Manrique de Lara, condessa de Paredes e marquesa de la Laguna. No terceiro desses anagramas acha uma forma de utilizar os versos do romance que dedicou Juana Inés à "grande sabedoria da senhora duquesa de Aveiro". Cada um dos quatro versos dessa copla é uma flechada contra os inimigos da poeta:

> Claro honor de las mujeres
> y del hombre docto ultraje,
> vos probáis que no es el sexo
> de la inteligencia parte.*

É inusitado o entusiasmo dos autores das duas *Censuras* e da *Aprobación*; como diz o autor da última "seria atrevimento dizer 'aprovar' e melhor direi 'elogiar'". O primeiro censor, frei Juan de Navarro Vélez, começa declarando que "o segundo tomo é digno das aclamações e aplausos com que foi recebido o primeiro". Em seguida, adianta um argumento que já conhecemos: "Não escreveu a madre Juana estes papéis com ambição ou esperança de que fossem impressos (...) mas por seu lícito prazer ou porque lhe pediram pessoas a quem não podia negar nada". É verdade que "alguns escrupulosos reparam que uma pena religiosa escreva versos". Não têm razão: "os da madre Juana são tão puros" como ela própria. O elogio aos poemas termina com o de *El sueño*, que julga superior a todos. De passagem (era mais difícil) aprova as comédias e, claro, leva às nuvens os autos sacramentais. Mas "a coroa deste volume e de todas as obras de madre Juana" é sua crítica "a um sermão de um pregador insigne". A censura de Cristóbal de Báñez é bem mais entusiasmada; seus juízos são mais rápidos e vagos que os do outro censor, mas coincide com ele em seu elogio a uma mulher que, não contente com seu grande talento métrico, é uma teóloga ímpar. A *Aprobación* de Pedro Ignacio de Arce, outro cavalheiro de Santia-

---

* Clara honra das mulheres/e do homem douto ultraje,/vos provais que não é o sexo/da inteligência parte (N. do T.).

go e regedor de Madri, termina com uma curiosa exclamação: "Ilustre mulher e exemplar das mulheres ilustres!" Todos esses elogios haviam sido escritos em Sevilha para serem lidos e compreendidos no México.

O volume apresenta uma singularidade que o afasta das edições comuns e correntes. Orve y Arbieto, segundo se explica em outra nota, quis conhecer a opinião de "alguns valores insignes em religião e letras" sobre os escritos do segundo tomo. As respostas foram um conjunto de "brilhantes elogios" que se publicam no lugar do costumeiro preâmbulo. Para defender sua amiga, a condessa de Paredes recrutou um batalhão de teólogos e letrados. Também figuram doze poetas; entre eles, o único conhecido é José Pérez de Montoro, a quem Juana citara várias vezes. Os teólogos eram sete doutores; todos gozavam de crédito intelectual em seu tempo, embora hoje, como é natural, estejam esquecidos. Dois deles eram jesuítas, prova de que na Espanha não se pensou que a crítica de sóror Juana a Vieira fosse um ataque contra a Companhia. Seria tedioso repetir um a um os argumentos dos teólogos. Todos coincidiam em três pontos: sua admiração por sóror Juana aumentava pelo fato de ser mulher (um deles diz, sem-graça, "que essa mulher é um homem de muita barba"), o que leva vários deles a redigir longas listas das mulheres ilustres da Antiguidade, da tradição cristã e da época contemporânea (aí brilham muitas freiras-poetas de Lisboa e Sevilha); eles se deixaram levar sobretudo pela teóloga, vencedora do grande Vieira; e a nenhum deles ocorreu admoestar sóror Juana ou reprovar-lhe sua paixão pelas letras: nisso sua posição era diametralmente oposta à de Fernández de Santa Cruz e Núñez de Miranda. Os sete textos dos sete teólogos eram sete desagravos.

Este segundo tomo é o volume mais importante de sóror Juana: o mais variado, rico e o que contém suas melhores páginas. O livro se abre com a crítica ao Sermão de Vieira, mas já sem o título extravagante que lhe dera Fernández de Santa Cruz: *Crisis [crítica] sobre un sermón de un orador grande entre los mayores...* A publicação desse texto revela que sóror Juana, sim, *o destinava à publicidade.* A seção de poesia lírica se abre, em exata correspondência, com *Primero sueño.* Os comentários de quase

todos os teólogos e dos dois censores revelam que o poema deve tê-los impressionado profundamente. Um deles diz que, com *Crisis* e *El Sueño*, sóror Juana venceu o maior poeta e o maior orador do século: Góngora e Vieira. As seções de poesia 'cômica' contêm os três autos sacramentais, as duas comédias e as peças curtas; as de poesia lírica, profana e sacra, sonetos, romances, décimas, glosas, vilancicos. A inclusão de *El mártir del Sacramento: San Hermenegildo* é outro testemunho da incrível e febril atividade literária de sóror Juana nesses anos. Segundo indiquei antes, as imperfeições e buracos desse auto são atribuíveis à pressa com que foi escrito, sem dúvida para chegar a tempo nas gráficas de Sevilha. A elaboração do tomo foi longa: as censuras são de julho de 1691 e a aprovação, a licença e a taxa de maio de 1692. É muito possível que o atraso se deva a que o plano original precisou ser mudado por causa dos ataques do México, que obrigaram Orve y Arbieto (ou seja, a condessa de Paredes) a contra-atacar solicitando a opinião dos teólogos. As datas dos escritos desses intelectuais vão de setembro de 1691 a abril de 1692. O volume transformou-se assim numa poderosa arma de defesa de sóror Juana, que opunha aos críticos de seus inimigos e censores os elogios e as opiniões favoráveis de respeitáveis autoridades religiosas da Espanha. Infelizmente, chegou tarde: em 1692 houve mudanças radicais que alteraram a situação da Nova Espanha e a situação pessoal de sóror Juana.

Em 25 de novembro de 1691 foram cantados na Catedral de Oaxaca, na festa da mártir, os vilancicos de Santa Catarina da Alexandria. Já me referi a esse grupo de onze poeminhas, entre os quais se encontram alguns dos mais belos de sóror Juana. Além de sua pureza lírica, sua complexidade métrica e seus curiosos ecos herméticos, esses vilancicos contêm muitas ressonâncias autobiográficas e vários deles proclamam um desafiante feminismo. Talvez tenham sido cantados na longínqua Oaxaca porque Juana não se atreveu a dá-los à Catedral da Cidade do México ou à de Puebla, para as quais escrevia regularmente cada ano. Nem o arcebispo da Cidade do México nem o de Puebla teriam ouvido de bom grado essas agressivas e estridentes louvações a uma 'douta donzela'. Sóror

Juana via a si própria nos traços de Catarina da Alexandria: como Ísis e "a donzela de Delfos", era um de seus duplos simbólicos. O *Breviario romano* relata que "Catarina, nobre virgem alexandrina, encorpou as artes liberais com o ardor da fé e aos dezoito anos superava os varões mais doutos (...) Maximino, que perseguia o cristianismo, convocou de todas as partes os maiores filósofos para confundi-la, mas ela, "com a força e sutileza de sua argumentação", os venceu e os converteu. Calleja refere um episódio análogo: assombrado o vice-rei Mancera com a precocidade e o saber de Juana Inés, que tinha então dezesseis ou dezessete anos, convocou quarenta doutores para que a interrogassem e a examinassem, e a todos respondeu com acerto. Outra semelhança entre Catarina e Juana Inés: a beleza. Ambas foram perseguidas pelo mesmo duplo motivo:

Porque es bella la envidian,
porque es douta la emulan:
¡oh qué antiguo en el mundo
es regular los méritos por culpas![2]*

Em outro vilancico (317), ao cantar o triunfo de Catarina sobre os filósofos, reitera o que disse antes sobre a mulher, mas agora com toques ao mesmo tempo irônicos e apaixonados. Ao escrever estas coplas pensava nela mesma:

De una mujer se convencen
todos los sabios de Egipto,
para prueba de que el sexo
no es esencia en lo entendido.
¡Víctor, víctor!

Prodigio fue, y aun milagro;
pero no estuvo el prodigio

2. Vilancicos a Santa Catarina (316).

* Porque é bela a invejam,/porque é douta a emulam:/oh que antigo no mundo/ é regular os méritos por culpas (N.do T.).

en vencerlos, sino en que
ellos se den por vencidos.
¡Víctor, víctor!*

Deus não quer a mulher ignorante, sobretudo a religiosa, e por isso honra Catarina, padroeira das 'doutas':

Estudia, arguye y enseña,
y es de la Iglesia servicio,
que no la quiere ignorante
Él que racional la hizo.
¡Víctor, víctor!

Nunca de varón ilustre
triunfo igual habemos visto;
y es que quiso Dios en ella
honrar al sexo femíneo.
¡Víctor, víctor!

Tutelar sacra Patrona,
es de las letras asilo;
porque siempre ilustre sabios,
quien santos de sabios hizo.
¡Víctor, víctor!**

O vilancico final (322), escrito em linguagem familiar, é travesso, rápido, pungente:

---

* De uma mulher se convencem/todos os sábios do Egito,/para prova de que o sexo/não é essência no entendido./Viva, viva!/Prodígio foi, e até milagre;/mas não esteve o prodígio/em vencê-los, mas em que/eles se dêem por vencidos./ Viva, viva! (N. do T.)

** Estuda, deduz e ensina,/e é da Igreja serviço,/que não a quer ignorante/que racional a fez./Viva, viva!/Nunca de varão ilustre/triunfo igual temos visto;/e é que quis Deus nela/honrar o sexo feminino./Viva, viva!/Tutelar sacra Padroeira,/é das letras asilo;/porque sempre ilustres sábios,/quem santos de sábios fez./ Viva, viva! (N.do T.)

Érase una niña,
como digo a usté,
cuyos años eran
ocho sobre diez.
Esperen, aguarden,
que yo les diré.
Ésta (qué sé yo
cómo pudo ser)
dizque supo mucho,
aunque era mujer.
Esperen, aguarden,
que yo les diré.
Porque, como dizque
dice no sé quién,
ellas sólo saben
hilar y coser...
Esperen, aguarden,
que yo les diré.
Pues ésta, a hombres grandes
pudo convencer;
que a un chico, cualquiera
lo sabe envolver.
Esperen, aguarden,
que yo les diré.
Y a aun una santita
dizque era también,
sin que le estorbase
para ello el saber...*

---

* Era uma vez uma menina,/como digo ao senhor,/cujos anos eram/oito sobre dez./Esperem, aguardem,/que eu lhes direi./Esta (que sei eu/como pôde ser)/diz que soube muito,/embora fosse mulher./Esperem, aguardem,/que eu lhes direi./Porque, como diz que/dizem não sei quem,/elas só sabem/fiar e costurar.../Esperem, aguardem,/que eu lhes direi./Pois esta, a homens grandes/pôde convencer;/que a um menino qualquer um/sabe envolvê-lo./Esperem, aguardem,/que eu lhes direi./E até uma santinha/diz que era também,/sem que lhe atrapalhasse/para isso o saber... (N. do T.)

O ano de 1691 terminou com os vilancicos de Santa Catarina: auto-retrato, defesa, burla e desafio. Também profecia do que lhe esperava:

> Perdióse, oh dolor, la forma
> de sus doctos silogismos:
> pero, los que no con tinta,
> dejó com su sangre escritos.*

* Perdeu-se, oh dor, a forma/de seus doutos silogismos:/mas, os que não com tinta,/deixou com sangue escritos (N. do T.).

4. O ASSÉDIO

No verão de 1691 choveu sem parar nos vales do México e Puebla. Perderam-se as colheitas e a capital ficou inundada. Sigüenza y Góngora conta: "Nada entrava na cidade e faltou carvão, lenha, frutas, hortaliças, aves e tudo o que chegava de fora".[1] Faltaram sobretudo pão e milho. Muitas casas de adobo desmoronaram e a cidade voltou a ser, por várias semanas, uma lagoa. Em vinte e três de agosto houve um eclipse solar e as pessoas atribuíram a nova calamidade à sua nociva influência: uma praga de um parasita chamado *chahuixtle*, que acabou com o milho e o trigo. Começaram os monopólios, a especulação e a carestia. O pão diminuiu e aumentou de preço; as *tortillas* escassearam. O vice-rei fez o que todos os governantes indecisos fazem: muitas reuniões. Passaram o verão e o outono, chegou o inverno e os governantes ainda estavam deliberando. Apelou-se então para medidas extremas: as orações e as requisições. Houve rogos, procissões e flagelações públicas; pelas ruas e praças desfilaram as imagens milagrosas; de seu santuário tiraram a Virgem dos Remédios, padroeira dos espanhóis, e a levaram à catedral. Ao mesmo tempo, enviaram-se funcionários para conseguirem o que faltava nos celeiros de Chalco, Puebla, Atlixco, Celaya e outros lugares. Mas os agricultores não queriam vender os grãos no preço imposto pelas autoridades e muitos os esconderam; além disso, não havia mulas suficientes para transportá-los. As pessoas murmuravam que o vice-rei ou pelo menos seus protegidos e familiares não eram alheios nem à carestia nem à especulação.

---

1. *Alboroto y motín de México el 8 de junio de 1692. Relación de don Carlos de Sigüenza y Góngora en una carta dirigida al almirante don Andrés de Pez.* Edição anotada por Irving A. Leonard, México, 1932.

Essa situação prolongou-se até 1692 sem que o governo conseguisse amenizá-la. Em 7 de abril houve uma função solene na catedral para celebrar a Páscoa da Ressurreição. O frei franciscano Antonio de Escaray pronunciou um sermão que foi qualificado como 'inflamado e indiscreto'. Entre os assistentes estavam o vice-rei, a Audiência e os tribunais: o governo todo. Uma testemunha ali presente se refere nestes termos ao sermão do franciscano:

> falou com tanta imprudência sobre a falta de provisões que acabou irando o povo, de maneira que se antes falava-se com recato, desde esse dia começou-se a fazer publicidade, atribuindo as diligências que fazia o vice-rei, solicitando provisões para a cidade, a seu interesse e sua utilidade, e muito foi aplaudido o dito pregador.[2]

Esse sermão e a forma favorável com que os ouvintes o acolheram demonstram que, ao contrário do que foi dito depois, o descontentamento era geral e abrangia todas as classes sociais. Os mais afetados pela escassez eram os pobres, mas os porta-vozes desse mal-estar eram grupos de *criollos* e clérigos como Escaray: as mesmas classes sociais que um século depois lutariam pela Independência. Durante abril e maio as autoridades trataram de armazenar milho e trigo no celeiro da cidade. A demanda era enorme porque o povo, temeroso, precipitava-se para comprar o grão que podia. Para sua decepção, era bem pouco.[3]

Em 6 de junho houve pânico: espalhou-se o boato de que se esgotara o abastecimento, as pessoas correram ao celeiro da cidade, a multidão se acotovelou às suas portas, os guardas não puderam manter a ordem e um deles golpeou uma índia com seu bastão. Ela estava grávida e ali mesmo mal pariu. Foi acolhida por outras índias indignadas e consternadas que a colocaram

---

2. "Relación del tumulto acaecido en México el año de 1692 por un testigo presencial", em *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México*, editados por Genaro García, México, 1907.
3. Ignacio Rubio Mañé: *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España (1535-1746)*, II: *Expansión y defensa*, México, 1959.

numa maca e a levaram em procissão até o palácio arcebispal. Eram umas cinqüenta mulheres e uns vinte homens. Queriam se queixar ao arcebispo "de que não só não lhes davam milho por seu dinheiro e para seu sustento como a golpes haviam feito mal parir aquela mulher". Os familiares do arcebispo Aguiar y Seijas lhes impediram a entrada. Foram então ao palácio vice-reinal; ali os arqueiros também lhes fecharam o caminho e não lhes permitiram ver o conde de Galve. Voltaram às casas do arcebispo sem conseguir transpor suas portas "por onde", diz Sigüenza y Góngora, "não entrou mulher nenhuma desde que a habita este venerável prelado". Nas discussões diante do arcebispado, acrescenta com perfídia o próprio Sigüenza, alguns estudantes puderam perceber que aquelas índias haviam fingido o parto infeliz. Voltaram as queixosas, que então já eram centenas, ao palácio do vice-rei e com o mesmo resultado. Nessas idas e vindas, caiu a noite e as pessoas se dispersaram. O sábado, dia sete, transcorreu com tranqüilidade embora todos notassem que aquela calma era só uma pausa. Continuaram as aglomerações no celeiro da cidade e o vice-rei ordenou aos soldados que ficassem de prontidão para qualquer emergência. (Não ficaram de prontidão.) Empenhado em distorcer os fatos, Sigüenza y Góngora diz que os índios passaram a noite desse sábado bebendo pulque e tramando o assassinato do vice-rei, o incêndio do palácio e o saque da cidade... mostra do "culpável descuido com que vivemos entre tanta plebe".

A manhã do domingo, 8 de junho, também foi tranqüila. O conde de Galve assistiu à missa de Santo Domingo e teve que suportar que algumas mulheres o insultassem. Talvez esse incidente o tenha feito temer por sua segurança, pois à tarde visitou o mosteiro de San Francisco e não voltou a sair dali. A vice-rainha, depois de visitar a Virgem dos Remédios na catedral, foi aos jardins em busca de alguma distração e dali se dirigiu ao San Francisco para encontrar o marido. Em dúvida o casal escolhera o mosteiro como asilo. No celeiro central da cidade de novo se repetiram os incidentes da sexta-feira e falou-se que os guardas haviam agredido outra índia. Ela foi exibida moribunda e levada em procissão, de novo, à Plaza Mayor e às residências do vice-rei

e do arcebispo. Os familiares de Aguiar y Seijas de novo lhes negaram o acesso. Esperaram até as seis da tarde, depois se dirigiram ao palácio do vice-rei. Mais gente começou a chegar ali. Gritaram contra o conde de Galve e sua mulher 'palavrões e execrações'. Alguém jogou uma pedra contra os terraços e muitas outras pedras. O mordomo do vice-rei alertou o corpo da guarda: uns poucos soldados mal-armados. Com a criadagem foi possível formar um pequeno contingente de homens armados de chuços. Esse destacamento arremeteu contra os amotinados que, a princípio, retrocederam, mas logo contra-atacaram e obrigaram a milícia a se refugiar no palácio. Alguns soldados, de cima dos telhados, dispararam contra a multidão; seu chefe, vendo o perigo que isso significava, ordenou que atirassem só com pólvora. Os rebeldes tomaram coragem. Afinal já eram ao redor de dez mil, pertencentes a "todas as castas". Essa involuntária confissão de Sigüenza comprova que não foram unicamente os índios os que protestaram. Na praça havia muitas barraquinhas de comércio feitas de madeira e carriço; foram destruídas e, com os carriços e as madeiras acesas, incendiaram as portas do palácio. O incêndio não demorou a se espalhar por todo o edifício. A mesma coisa aconteceu com o palácio da prefeitura, que estava em frente.

Algumas ordens religiosas tentaram intervir. Logo desistiram, diante do perigo de se transformarem em vítimas do povo enfurecido, que começara a pilhar o comércio da praça. Foi aí que aconteceu uma coisa estranha: saiu da catedral um sacerdote com o Santíssimo Sacramento no alto e rodeado de alguns clérigos e coroinhas. Os amotinados se ajoelharam enquanto passava o sagrado símbolo, a custódia iluminada pelas chamas do incêndio. A procissão deu duas voltas na praça e voltou à catedral. No átrio apareceu outro clérigo que pregou à multidão em língua náuatle. Foi ouvido com respeito. Tampouco atacaram Sigüenza y Góngora que, seguido por alguns estudantes, penetrou no palácio municipal com o propósito de salvar os arquivos. Gesto valente e que nos faz esquecer um pouco suas insídias e injúrias contra os amotinados. Sigüenza conseguiu resgatar grande parte desses papéis. Às nove da noite, a multidão começou a se disper-

sar. Outro indício de que se tratou de um verdadeiro tumulto e não de um levantamento preparado com antecipação: nem houve chefes militares nem os amotinados fizeram depois a menor tentativa para se reunir e se organizar. Foi um estalido.

Durante a noite de domingo o vice-rei, reunido com seus conselheiros e também com vários clérigos, ditou as medidas mais apropriadas para enfrentar a situação. Na verdade, como essas tempestades de verão, o motim por si só convocara e dissipara, simultaneamente, a cólera popular. Como não havia nenhum grupo que pudesse encabeçar e organizar o descontentamento, nem idéias que transformassem os sentimentos em programas de reformas e mudanças, a opinião pública, depois desse desabafo, voltou à sua habitual apatia. Se o motim mostrou alguma coisa foi, ao lado da fragilidade da instituição vice-reinal, a solidez e a vitalidade da Igreja, assim como o poder das crenças religiosas sobre as consciências. Na segunda-feira de manhã o vice-rei pôde reunir as tropas e um considerável número de cidadãos, todos bem-armados. À frente deles, a cavalo, percorreu as poucas ruas que separam o convento de San Francisco do palácio e da catedral. Atrás, numa carruagem, ia a vice-rainha. Diante da igreja da Professa o esperava o arcebispo Aguiar y Seijas, também de carruagem. As duas autoridades supremas do reino entraram juntas na praça deserta e deram duas voltas ao redor, seguidas da tropa e de populares. O lugar fora limpo, já não havia mais cadáveres ali (houve muitos, diz Robles em seu *Diario de sucesos notables*). O palácio ainda ardia. Em seus muros fora anexado um pasquim: "Este curral se aluga para galos da terra e galinhas de Castela". O cartaz era, claramente, obra de algum *criollo*. Nos dias seguintes apareceram outras publicações desse tipo, quase todas com textos infamantes para o conde de Galve. Esses papéis, como as cartas secretas que se mandavam ao rei da Espanha com queixas contra os desacertos do vice-rei e seu governo, revelam as diferenças que separavam os *criollos* da burocracia espanhola. A frase com que os descontentes assinavam esses escritos — "os vassalos mais leais de Sua Majestade" — prefigura a fórmula de Hidalgo e dos primeiros insurgentes: fidelidade ao rei, mas não a seus vice-reis e emissários espanhóis.

O conde de Galve começou a despachar na casa dos marqueses del Valle, os descendentes de Cortés, perto do palácio e contígua à catedral. Houve destituições de funcionários e aumentaram os contingentes militares da capital (medida desnecessária segundo os "vassalos mais leais de Sua Majestade"): se se fizesse justiça, bastaria para a segurança da Cidade do México "uma companhia de cem soldados, embora a governasse uma dona com touca, mas não dona Elvira de Toledo"). Proibiu-se a venda de pulque e estabeleceu-se que os índios não podiam entrar na cidade. Sinal ominoso: os amotinados haviam queimado a forca da Plaza Mayor e o vice-rei mandou levantá-la de novo. No dia 10 começaram as prisões e no dia 11 as execuções: condenou-se à morte quatro índios, mas só foram executados três porque o outro suicidara-se. De três cortaram as mãos, que depois foram expostas na praça. Nos dias seguintes continuaram os castigos. Segundo Rubio Mañé foram executados, no total, dez índios, um mestiço e um espanhol. Deve-se aceitar que o conde de Galve foi relativamente moderado. Por outro lado, também se mostrou indeciso e pouco enérgico. Defendeu-se depois dessa acusação dizendo que, se tivesse abandonado o asilo de San Francisco para enfrentar os rebeldes, talvez tivesse morrido e assim causado danos irreparáveis ao país. Além disso, embora

> os cidadãos e seus familiares e domésticos só desejassem (para se opor aos amotinados) cabeças com autoridade de justiça (...) eu me encontrava destituído de ministro de resolução que me ajudasse (...) porque os principais ministros da Audiência, civis e criminais, têm pouco espírito para semelhante empenho (...) por sua brandura pessoal e franqueza...[4]

As queixas do vice-rei revelam que tivera e tinha atritos com a Audiência; os dois órgãos mais importantes do poder político da Nova Espanha estavam divididos e um paralisava o outro. Essa divergência produziu um vazio de poder que, auto-

4. Carta do conde de Galve ao seu irmão mais velho, Gregorio María de Silva y Mendoza, duque do Infantado, 23 de agosto de 1692. Citada por Ignacio Rubio Mañé.

maticamente, foi ocupado pela Igreja e sua cabeça visível, Aguiar y Seijas.

O vice-rei explica que a "ojeriza do povo" contra ele se devia "ao erro de acreditar que haviam guardado os grãos por conveniência própria" e essa crença foi a razão de "sua irritação, o acometimento contra o palácio e as ameaças de minha morte e a de todos os meus familiares (...) devido ao fato de grande parte dos tumultuantes estar composta de gente embriagada". Esta última acusação também foi feita por Sigüenza y Góngora: a causa do tumulto "foi a embriaguez geral da gente comum", embora também admita que tiveram parte da culpa "os excessos dos milicianos e sua leviandade no tratamento dos índios embriagados". Um religioso dá uma opinião diferente. Escreve a um amigo de Puebla e conta:

> A muitos índios se perguntou se esse tumulto era motivado pela falta de milho e disseram que não, que antes tinham muito escondido em suas casas. E dizendo-lhes por que o haviam escondido, responderam: "Olha, senhor, como nós queríamos nos levantar com o reino (...) e como a colheita de milho se havia perdido (...) os caciques mandaram que comprássemos muito mais do que precisávamos (...) para que faltasse à gente pobre e ela estivésse do nosso lado quando nos levantássemos".[5]

Versão fantástica: culpar os índios pobres pelo abuso que cometiam os *criollos* e espanhóis ricos — monopolizar o trigo e o milho. Além disso, transforma um motim espontâneo numa conspiração urdida por alguns misteriosos caciques. Mas é inegável que no tumulto o ressentimento racial se misturara ao social: as diferenças da Nova Espanha estavam determinadas pela origem e riqueza. Os "vassalos mais leais de Sua Majestade" deram razões mais sólidas — "as tiranias do vice-rei, ouvidores e demais pessoas (...) vendendo a justiça", deportando ao Texas

5. "Carta escrita por un religioso, conventual de la ciudad de México, a un caballero de la Puebla de los Angeles, íntimo amigo suyo, en la que cuenta el tumulto sucedido en dicha ciudad el día 8 de junio de 1692", em *Documentos para la historia de México*, II serie, tomo III, México, 1853. Citada por Rubio Mañé.

sem razão e sem juízo prévio, "razão pela qual estavam os corações com profunda irritação, como estavam os ânimos dos índios por fazê-los trabalhar nas calçadas, canais e fossos, desde que saía o Sol até que se pusesse, por medida real".

Todas as causas alegadas pelos participantes merecem atenção, das meteorológicas até as raciais. Mas umas foram episódicas como a embriaguez (no caso de que não tenha sido uma calúnia), enquanto outras foram determinantes, como o mau governo, a exploração e a corrupção. O tumulto de 1692 — o mais grave entre todos os que sofreu a Cidade do México durante o regime vice-reinal — foi a expressão de uma profunda crise histórica que abarcava o corpo social e as instituições bem como a cultura superior. No capítulo final tratarei de decifrar o sentido dessa crise. Quanto às suas repercussões, houve também distúrbios em Tlaxcala, Guadalajara e outros lugares; todos foram reprimidos com severidade. Em Puebla o bispo Fernández de Santa Cruz conseguiu conjurar outro motim comprando o grão dos agricultores, por um preço mais alto, e vendendo-o depois mais barato ao povo. A conseqüência imediata de tudo isso foi que a autoridade do vice-rei sofreu uma queda tão pronunciada que, em termos normais, teria sido causa de sua remoção. Mas o conde de Galve tinha parentes e amigos influentes na corte e a guerra com a França, beco sem saída, tinha ocupado muito o governo de Madri. A Audiência também saiu enfraquecida. A única instituição que não só conservou sua influência como a aumentara foi a Igreja.

Vários fatos revelam o fortalecimento da instituição religiosa. Para aliviar um pouco a situação da Cidade do México — a escassez prolongou-se até 1693 — o vice-rei determinou que se usasse o grão depositado nos armazéns de Puebla pelo bispo Santa Cruz, mas este se opôs à ordem com palavras desafiadoras, dizendo que antes que os enviados do conde de Galve conseguissem seu objetivo veriam "seu roquete e suas sagradas vestiduras tingidas em seu próprio sangue".[6] O vice-rei recuou e respon-

6. Miguel de Torres, *op. cit.* Manuel Fernández de Santa Cruz tinha veleidades belicosas e Francisco de la Maza diz em *Sor Juana ante la historia* (México, 1981)

deu com uma carta conciliatória. O grande vencedor foi o arcebispo da Cidade do México, Aguiar y Seijas, a mais alta autoridade eclesiástica do país e a única que o povo respeitava depois do descrédito do vice-rei e de sua administração. O conde de Galve promulgou um édito contra os que escondiam o milho e o trigo, mas este não teve grande resultado; então Aguiar y Seijas por sua vez saiu com outro édito contra os especuladores e fez que contra eles se lessem anátemas na catedral e em todos os templos. Assim a Igreja se transformou no pilar das instituições. A eficácia dessas medidas espirituais não deve ser desprezada: numa sociedade que via como castigo de Deus tanto uma epidemia como uma seca, os anátemas, as excomunhões, as orações e as procissões eram remédios de comprovada eficácia.

Dessa forma um acontecimento público que ninguém previra mudou radicalmente e para sempre a vida privada de Juana Inés. As chuvas excessivas, a praga do *chahuixtle*, a má administração e um motim transtornaram inesperadamente o edifício que ela construíra com habilidade e paciência durante vinte anos. Seu desígnio fora o de criar para si própria um pequeno espaço que, sem prejuízo de seus deveres religiosos, lhe desse liberdade para se dedicar às letras e a defendesse da inveja de seus companheiros e dos ciúmes de prelados intolerantes. Suas defesas haviam caído uma atrás da outra. A imprudência de ter escrito a crítica ao Sermão do padre Vieira e a ainda maior imprudência de ter contestado ao bispo de Puebla com uma defesa de sua vocação de escritora haviam sido faltas graves, mas não irreparáveis. Perdera o apoio de Fernández de Santa Cruz e de Núñez de Miranda, não o do palácio nem, sobretetudo, o da Espanha. Mas a história, tanto a pública como a privada, é irredutível à mera casualidade — o acidente e o imprevisto alteram todos os cálculos e mudam o rumo dos povos e dos indiví-

---

que existe uma aquarela na qual ele aparece vestido de mosqueteiro e com a espada na cinta, feita provavelmente durante a expedição da Armada de Barlovento contra os franceses, nas Antilhas. Santa Cruz quis recrutar um pequeno exército, composto por clérigos e seculares, que se unisse às tropas hispano-mexicanas.

duos. O tumulto, acontecimento inesperado, fortaleceu Aguiar y Seijas. O vice-rei, nas novas circunstâncias, não se teria atrevido a enfrentar o imperioso prelado. Assim, sóror Juana de repente ficou sem amigos e intermediários na Nova Espanha.

O golpe mais forte e brutal — igualmente inesperado — veio da Espanha: em 22 de abril morreu repentinamente don Tomás de la Cerda, marquês de la Laguna. Ninguém convida a morte, mas ela nunca falta a certos encontros. O defunto acabava de ser substituído em seu cargo de mordomo da nova rainha Mariana de Neuburgo e sua viúva, a condessa de Paredes, em seu novo estado, com todos os problemas da sucessão, não deve ter tido tempo nem espaço nem oportunidade para se ocupar das atribulações de sua longínqua amiga mexicana. Tampouco podia contar com o apoio de outro protetor, o marquês de Mancera — era mais amigo de Núñez de Miranda do que dela. O padre Antonio fora seu confessor no México e o marquês lhe mandava da Espanha cartas de admiração fervorosa que terminavam com a seguinte expressão: "Filho e amigo de sua paternidade..." O mais grave foi a onda de superstição religiosa que cobria a Nova Espanha — as chuvas, a praga, a fome e os motins eram o obrigado castigo pelos crimes e pecados de homens e mulheres. Não seria difícil que sóror Juana, crente sincera, compartilhasse esses sentimentos e visse em sua vida passada — vertida ao exterior, apaixonada pelas idéias e letras, mas vacilante em matéria religiosa — uma das causas das calamidades que se abatiam sobre a Nova Espanha. Seu caso mostra, uma vez mais, que invariavelmente somos cúmplices de nossos inimigos.

Solidão, prova mas também armadilha para os aflitos: não há outro remédio senão deixá-la de lado ou dela abdicar. A solidão de sóror Juana era cada vez mais hostil: fora do convento, cercada de prelados cujo poder era tão grande como sua severidade; dentro dele, por freiras fanáticas, pusilânimes e de curtos alcances; um confessor santo, mas que viajava e uma consciência desassossegada que se interrogava sem parar e se voltava contra si própria. Se examinava sua situação com frieza tinha que reconhecer ter perdido seus patrocinadores e que agora estava nas mãos dos seus censores — um dia ou outro, se persistisse em

sua atitude, teria que enfrentá-los, já não como críticos, mas como acusadores e juízes. Essa idéia lhe apavorava. Então ela se transformava, mentalmente, em sua aliada e via em sua aflição presente o resultado natural de sua vida passada: servira-se da religião como um biombo para dedicar-se a paixões e afãs mundanos, com freqüência pecaminosos. Que fora para ela a poesia? Fantasma que alimentou sem saciar seus sonhos sensuais e desvarios intelectuais, quimera lavrada por sua vaidade e luxúria, seu amor ao mundo e a si própria. Perdidos na cavilação sem fim e no interminável exame de culpas imaginárias, temperamentos como o dela acabam por condenar a si próprios. Incapazes de se redimir por si sós, procuram fora o que não encontram dentro deles: um apoio, um sustento. A quem voltar os olhos, a quem acudir? No fundo, as auto-acusações dos melancólicos não são nada mais que um ardil para buscar o que lhes falta: um amante, um pai, um protetor. Por isso não é estranho que em suas atribulações tenha reaparecido a figura de Núñez de Miranda.

Ela o conheceu quando tinha dezesseis anos e vivia sozinha no palácio vice-reinal como dama da marquesa de Mancera. Fora, durante muito tempo, seu guia e conselheiro; também seu censor e juiz. Primeiro foi bondoso e a animou; depois, severo, transformou-se em seu algoz. Ela, provavelmente, o venerava, mas sobretudo o temia. Segundo Oviedo, ela o chamava seu 'verdadeiro pai'; contudo, Juana Inés não conhecera mais pai e domínio masculino que a branda figura de seu avô. Sabia que com Núñez de Miranda não a esperavam nem conversas doutas nem doces elevações de ânimo, mas um inflexível exame de consciência, meditações ásperas, cilícios para o corpo e humilhações para o entendimento. Por que lhe pediu que voltasse? Não tinha outra saída: Núñez de Miranda era a ponte entre ela, freira descarrilhada, e a Igreja. Ninguém mais, só ele podia defendê-la de Aguiar y Seijas e neutralizar sua influência maligna. O jesuíta, por ser a imagem da autoridade, era também a chave da segurança que ela ambicionava. Em sua decisão, como quase em todos os atos humanos, havia, ao mesmo tempo, cálculo, ânsia de romper sua solidão e arrependimento de faltas magnificadas pela apreensão. Havia sobretudo medo. Esse sentimento não a

abandonou em seus últimos anos. Por tudo isso Núñez de Miranda era o compêndio de tudo que ela ansiava e temia: se lhe infundia temor, também esperava encontrar nele simpatia e, talvez, amparo. Não seria nada difícil que seu confessor (Arellano?) e a superiora do San Jerónimo a tenham animado a dar esse passo funesto.

Reconciliar-se com o austero sacerdote significava fazê-lo com o mundo que a rodeava e, talvez, com ela mesma. Esse último era o eixo secreto que a fazia girar e girar sem encontrar um ponto de repouso. Perdera sua antiga desenvoltura e teria sido muito difícil reconhecer nela a autora da *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* e dos vilancicos para Santa Catarina. Sofria o pior dos males íntimos: a perda da fé em si própria. Por isso a procurava fora, em seu antigo confessor. Todos os seus contemporâneos falam da grande mudança que experimentou em seus últimos anos e de seu caráter repentino. Apesar da distância que nos separa dos fatos e da falta de documentos, não é impossível discernir as razões que a precipitaram no estado de espírito em que se encontrava. Em primeiro lugar, a mudança foi o resultado desse conjunto de circunstâncias externas que descrevi neste capítulo e nos anteriores. Ao ficar sem proteção não teve outro remédio senão procurar uma saída. Mas a única saída possível era aquela contra a qual lutara durante os dois últimos anos: a submissão. A destruição do frágil espaço de calma e independência que ela conseguira criar e preservar durante tantos anos de pacientes esforços trouxe também a destruição de seu projeto vital. Esse projeto, segundo se vê nas páginas da *Respuesta* e em outros textos, consistia na coexistência da vida religiosa com sua vocação literária. O projeto e o espaço que o abrigava tinham, literalmente, desmoronado. Durante sua infância e adolescência, menina sem pai, vivera a situação equívoca da 'arrimada', que dorme numa casa que não é sua e come pão alheio. O convento lhe deu, se não um lar, pelo menos um lugar no mundo; sua cela não demorou em se transformar num centro de irradiação mundana e intelectual. Repentinamente as luzes se apagam, desaparecem os visitantes ilustres e volta o desamparo do começo. Tudo virara fumaça. Nada mais natural que voltasse os olhos

para seu primeiro guia e protetor, embora soubesse que voltar era abdicar. Estava vencida.

A mudança foi súbita porque no meio de tudo isso havia três circunstâncias que, ao provocar as alterações, precipitaram sua evolução. A primeira, de ordem externa, foi o tumulto: em poucos dias, mudou radicalmente a balança do poder, enfraqueceu o vice-rei e aumentou a influência de Aguiar y Seijas. Assim, quando chegou à Nova Espanha o segundo tomo de suas *Obras*, com elogiosas opiniões dos sete teólogos espanhóis, o efeito deve ter sido o contrário daquele que buscara. O livro não foi visto como uma refutação, mas como um desafio. A segunda circunstância foi a onda de superstição religiosa que invadiu a Nova Espanha depois dos desastres meteorológicos e políticos: como não ver nas chuvas, na praga dos grãos e na rebelião popular um castigo de Deus? A terceira: embora sóror Juana, por temperamento, fosse razoável e até racionalista, é muito difícil que não tenha atribuído à sua atitude passada uma parte, por mínima que fosse, nas calamidades que sofreu a Nova Espanha. O sentimento de culpa sempre encontra ocasião de se manifestar, sobretudo nos grandes transtornos e catástrofes públicas. Em sóror Juana, como se vê em muitos de seus poemas, esse sentimento era poderoso, com profundas raízes tanto em sua vida intelectual como na afetiva. Os poemas de amizade amorosa a María Luisa, a presença inquietante do *fantasma* erótico em outros e seus romances *a lo divino*, com sua insistência no tema da não-correspondência, revelam a ubiqüidade do sentimento de culpa em sua poesia. Isolada, nenhuma dessas três circunstâncias teria sido suficiente para provocar a mudança; a conjunção das três a produziu e precipitou. Houve quem insistisse no caráter acentuadamente neurótico de sóror Juana. Não acredito nisso. Naturalmente ela não era o que podemos chamar de uma pessoa 'normal'. Quem é normal? Mas tampouco era um ser instável, remoído por angústias excessivas, manias e aberrações. Diante das adversidades que enfrentou na infância e frente aos obstáculos que, na sua idade adulta, teve que vencer, vejo, isso sim, não instabilidade psíquica, mas serenidade, habilidade e bom senso. Não vejo uma neurótica, mas uma mulher lúcida e inteira.

Perto do sentimento de culpa, melhor dizendo, com ele confundida, estava a consciência, nesses dias agravada, de seu conflito interior. Ao longo de sua vida, como deixam entrever seus poemas, passava por períodos de tristeza sem causa aparente e de ansiedades sem propósito. Um *não sei quê* lhe consumia o pensamento e as horas, um visitante invisível que se apresentava à noite e lhe impedia de dormir ou pensar. Esses acessos de melancolia se resolviam em poemas. Essa é a diferença, ainda não explicada, entre o artista criador e o simples neurótico. Mas na última época, quando o próprio exercício da poesia se tornou uma atividade pecaminosa, o sentimento de desgosto se transformava em ódio a si mesma. O exame de consciência era o aliado da inimizade que sentia contra seu próprio ser. Sempre, no mais recôndito de seu ser, houve um vazio não preenchido nem pela imagem de Deus nem pelas idéias que distraíam seus desvelos; talvez o fantasma a que alude algum de seus poemas amorosos tenha ocupado esse vazio, mas, espectro que era, havia desaparecido. Sóror Juana sempre guardou luto por alguém que nunca existiu. Um dos temas recorrentes de seus melhores poemas é o movimento da busca dessa quimera, resolvido sempre na solidão e incômodo de sua própria imagem. Esses poemas revelam que, se é verdade que amou a si própria, também é verdade que, com freqüência, o amor que se professava se transformava em desgosto. E tem mais, de tanto conversar com fantasmas e de estreitar espectros em seus braços, ela própria se tornava fantasma. Então via sua imagem com horror. Mais de uma vez escreveu à margem dos livros: *Eu, a pior de todas*. É verdade que essa frase era muito utilizada pelos religiosos de ambos os sexos, mas é reveladora da predileção que mostra por si mesma. Para compreendê-la, é preciso colocar diante dessa fórmula seus retratos: sempre se moveu entre esses dois extremos. O tumulto de 1692, ao deixá-la sozinha, a enfrentou com sua imagem.

A decisão de sóror Juana pode ser situada, segundo Oviedo, dois anos antes de sua morte, quer dizer, em princípios de 1693:

> Movida do céu e envergonhada de si própria por não ter correspondido como devia às mercês divinas, mandou chamar seu antigo padre (...) este resistindo uma e outra vez, ou porque não discorria o fim para o qual ela o chamava ou porque temia alguma veleidade em mutação tão repentina ou, o que é mais provável, por lhe avivar os desejos com a detenção. Enfim, com consulta e parecer do padre reitor, houve de ir...

O relato de Oviedo confirma o que já sabemos: a mudança foi repentina. Em poucos meses sóror Juana passou da defesa das letras profanas e do direito da mulher ao saber à aceitação das censuras que lhe haviam feito Fernández de Santa Cruz e Núñez de Miranda. O padre Oviedo, e com ele a maioria dos críticos católicos, atribuem a mutação a uma ordem do céu. Mais verossímil nos parece atribuir essa súbita decisão à solidão crescente em que vivia e o desalento que lhe inspirava a cada vez menos oculta hostilidade de seus poderosos inimigos. A cautelosa reação de Núñez de Miranda — o agente escolhido por Deus para convertê-la — confirma indiretamente a índole do conflito: não se tratava meramente de um caso íntimo de consciência, mas de um assunto público. Por isso a intervenção do proemiente jurista imediatamente assumiu a forma de um processo de intimidação psicológica e moral. O verbo que convém a essa situação não é tanto *converter* como *submeter*. O sentimento dominante em sóror Juana era o medo; em Núñez de Miranda, o cálculo. Ele procedeu como um político — primeiro negou-se a vê-la — "para avivar seus desejos", comenta Oviedo — e só acedeu depois de muitos rogos e de ter consultado seu superior.

Tudo isso corrobora que a atitude de sóror Juana e as discussões e polêmicas que surgiram após a publicação de sua crítica a Vieira haviam escandalizado certos círculos, sendo objeto de comentários e deliberações entre as autoridades eclesiásticas. A resistência de Núñez de Miranda, real ou fingida, e a intervenção do superior da Companhia em sua decisão final revelam que o assunto tinha uma dimensão pública. Nada mais privado e íntimo que escolher confessor e mentor espiritual, mas, na situação de sóror Juana, esse ato ia além da esfera da vida interior: chamar Núñez de Miranda equivalia a uma tácita retratação. As-

sim o compreenderam todos os seus contemporâneos, sem excluir Núñez de Miranda e a própria sóror Juana. Por que decidiu chamá-lo? É claro que o fez só depois de muitos desvelos, dúvidas e angústias. Sabia que o passo que estava a ponto de dar era irrevogável e esse pensamento simultaneamente a aterrorizava e a fascinava. O predicamento em que se encontrava era semelhante ao dos meses que precederam sua profissão de fé. Funesta simetria: a figura para a qual convergiam todas as suas reflexões era a mesma de 1669, o padre Antonio. Em suas noites de insônia, ele deve ter-lhe aparecido como a figura de seu destino. Dono das chaves de sua existência, ele lhe abrira as portas do convento para escapar de um mundo nada hospitaleiro e agora se dispunha a lhe fechar as portas de sua vocação mais íntima — as letras. Essa idéia a fazia retroceder e, por um instante, descartava a idéia de chamá-lo. Mas então olhava ao seu redor e, ao se ver na situação a que fora reduzida — só, desamparada, rodeada de vontades hostis —, voltava a perder o ânimo. O que fazer? Entre lúcida e desesperada, terminou por escolher a solução extrema: como os heróis de seus poemas, decidiu provocar o destino e se confiar ao padre Antonio.

5. A ABJURAÇÃO

O padre Antonio Núñez de Miranda era *criollo* como sóror Juana. Era trinta anos mais velho, tendo nascido em 1618, em Fresnillo, perto de Zacatecas, pertencendo a uma família de clérigos e militares. Seu pai foi capitão e ele, Antonio, conservou, durante toda a sua vida, um culto à disciplina no qual se juntava a tradição militar com as regras da Companhia de Jesus. Aos catorze anos, recebidas as ordens menores, foi enviado à Cidade do México. Estudou no Colégio de São Pedro e São Paulo, o colégio dos jesuítas; fez estudos brilhantes e entrou para a Companhia. Não voltou a ter contato com sua família e sua vida confundiu-se com a de sua comunidade. Completou os estudos na grande escola de Tepotzotlán e logo foi professor de gramática e depois de filosofia e teologia em Valladolid, no Estado de Morelia, em Puebla, na Guatemala e na Cidade do México. Foi reitor do Colégio de São Pedro e São Paulo e, durante dois anos, provincial da Companhia de Jesus. Mas os cargos que ocupou mais tempo — trinta anos em ambos — foram o de qualificador do Santo Ofício e o de prefeito da Congregação da Puríssima Conceição da Virgem Maria. Os dois cargos representavam graves obrigações, mas também grande autoridade e influência.

Por suas funções e sua natureza eram cargos públicos e o padre Núñez de Miranda foi, antes de tudo, uma figura pública respeitada e temida. Como qualificador da Inquisição era o guardião da doutrina; como prefeito da Puríssima, seu ministério exercia-se principalmente sobre a aristocracia ou, mais exatamente, sobre o grupo governante. A ação da Igreja na sociedade hispânica do século XVII, embora inspirada nos mesmos princípios e propósitos, diversificava-se não só segundo as ordens como de acordo com os grupos sociais. Além disso, embora a

Ígreja estivesse intimamente ligada ao trono, sua ação não era estritamente governamental e isso tornava possível a criação de espaços que permitiam certa diversidade de opiniões, como mostra o sermão pregado pelo franciscano Escaray diante do vice-rei. Em muitos casos, as críticas contra os abusos dos governos surgiam da própria Igreja ou, melhor dizendo, de algumas ordens e indivíduos dentro delas. Mas a Congregação da Puríssima que regia o padre Núñez de Miranda tinha a missão exatamente contrária: não a crítica, mas a defesa e a apologia das instituições e seus representantes.

A Congregação da Puríssima era uma confraria que reunia as personalidades mais influentes da Nova Espanha. Era dirigida por nove sacerdotes da Companhia, um para cada um dos nove meses que Maria levara Jesus em seu ventre. A autoridade suprema era o prefeito. Todas as terças-feiras reuniam-se os congregantes. A sessão começava com rezas, depois havia um exame de consciência e, no final, o prefeito dava uma espécie de aula-palestra. Sua fala durava pouco mais de uma hora, seguida de perguntas, que lhe faziam os presentes, sobre os temas abordados. Entre os assistentes se encontravam os ouvidores, os inquisidores, os prebendados e os cavalheiros de primeira magnitude. Era costume dos vice-reis participar com freqüência dessas reuniões; o marquês de Mancera e o conde de Galve eram assíduos. Os assuntos que o padre Núñez de Miranda abordava em suas palestras semanais eram dirigidos à edificação espiritual dos ouvintes: a boa conduta, a caridade, o poder da oração e a necessidade do exame diário de consciência. Reprovava o fato de que os congregantes fossem assistir a comédias e outros espetáculos. Quase todos os presentes nessas reuniões, na privacidade do quarto do padre Antonio, lhe confiavam seus conflitos morais e lhe pediam conselho. Como as palestras com freqüência versavam sobre a morte e a necessidade de se preparar para ela, muitos o consultavam sobre essa matéria e a melhor maneira de pôr em ordem seus assuntos e dispor de seus bens antes de morrer. Como vemos, a influência do padre Antonio era imensa e em suas prédicas ele referia tanto a essa vida como a outra. É verdade que ele, como não deixa de ressaltar Oviedo, advertia a todos

os que procuravam seu conselho que não lhe expusessem assuntos temporais. Ainda assim, sobretudo se pensarmos que os congregantes pertenciam à mais alta esfera do governo e da vida pública, a ascendência de Núñez de Miranda sobre seus ouvintes, e, por meio deles, sobre a sociedade inteira, era realmente extraordinária.

As atividades da Congregação da Puríssima eram variadas e numerosas. Em cada bairro existia uma espécie de agência encarregada de ajudar os moradores mais pobres. A ação se estendia aos hospitais e prisões. O padre Antonio, semanalmente, visitava os primeiros e dava de comer aos doentes; também ajudava os presos desprovidos de recursos e os 'inocentes', quer dizer, os loucos. Amigo de potentados e gente de posses, obtinha dinheiro para construir igrejas e capelas. Essa sua atividade foi notável e a mesma coisa pode-se dizer de seu incansável zelo em favor das religiosas. Com recursos de Juan de Chavarría pôde levantar o San Lourenzo. Esse mesmo potentado deu-lhe dinheiro para que muitas donzelas pobres professassem. Com todas essas transações piedosas Núñez de Miranda lidava com extraordinária habilidade política e mercantil; era capaz de tirar dinheiro das pedras e hoje seria gestor e promotor dessas fundações culturais que vivem de donativos dos milionários. Oviedo reproduz uma de suas máximas sobre a melhor maneira de tratar um doador: "Cingir-me em tudo ao gênio e vontade do patrão, sem lhe prevenir ou adiantar disposição alguma, antes seguindo seu passo". Maquiavelismo a serviço de Cristo.

O padre Antonio visitava todos os conventos de freiras da Cidade do México, e neles pregava e confessava as religiosas. Sóror Juana não era sua única filha de confissão. Se Fernández de Santa Cruz escrevia *Cartas espirituales* às freiras de Puebla, Núñez de Miranda foi autor de uma *Cartilla de la doctrina religiosa* "na qual, por meio de um diálogo de perguntas e respostas, aplanou o caminho cheio de tropeços e dificuldades que as freiras podiam ter..." Singular paixão destes clérigos pelas freiras. Nisso Aguiar y Seijas era mais equilibrado: preferia não se expor à tentação. Mas a solicitude de Núñez de Miranda pelas 'esposas de Jesus' não era indulgente, e sim rigorosa. Ele as exortava

continuamente a que guardassem os quatro votos: de pobreza, castidade, obediência e clausura. Entre seus triunfos está o de ter comovido tanto uma religiosa, que esta se desfez das jóias que guardava, ato que prefigura o da venda da biblioteca e coleção de sóror Juana. Contrasta a severidade e o zelo do padre Antonio com as informações que temos de outras fontes sobre o estado dos conventos das freiras. Pelos relatos de Gemelli e outros viajantes, assim como pelo que, em seu laconismo, nos deixa entrever o *Diario* de Robles, na maioria dos conventos as regras eram observadas com pouco rigor e até mesmo uma dose de licença. Eu me inclino a acreditar nesses testemunhos, pois não estão contaminados pela paixão proselitista. O relaxamento da vida conventual era proverbial, como mostram, precisamente, as disposições de Aguiar y Seijas e de Fernández de Santa Cruz destinadas a emendá-la.

As iniciativas e assuntos a que Núñez de Miranda consagrava suas horas e sua energia não eram diferentes das de um líder ou homem público de nossos dias: as reuniões no Santo Ofício, as palestras semanais na Congregação da Puríssima, as conversas particulares com os congregantes que procuravam conselho, as visitas freqüentes ao palácio vice-reinal e a outros lugares, a ação nos hospitais e prisões, as prédicas nos conventos das freiras. Teria vida interior? Oviedo continuamente se refere a exames diários de consciência e à prática, não menos constante, da oração. Mas o primeiro assunto pertence na verdade à higiene moral e tem um significado eminentemente prático; não é uma meditação sobre os mistérios e verdades espirituais, mas uma rigorosa contabilidade moral. O exame de consciência é um exercício para conservar a alma ágil, pronta para os combates da vida diária. O bom sacerdote é um atleta de Deus. A oração, por sua vez, participa do rito, não da vida íntima. É parte imprescindível da vida religiosa, mas está ligada sobretudo a esse conjunto de práticas que unem o indivíduo, de um lado, à comunidade, e de outro, ao sobrenatural.

O padre Antonio sobressaiu pela energia, habilidade e zelo que teve com todas as atividades públicas pelas quais foi responsável. Também se distinguiu — embora de forma secreta, diz

Oviedo — no exercício de virtudes como a humildade, a castidade e a obediência. Ele se vestia com humildade; ele mesmo remendava seus hábitos e varria a igreja todos os sábados, enquanto às terças-feiras lavava os pratos da cozinha. A humildade é muitas vezes a máscara da soberba. Núñez de Miranda sabia disso: "Faz-me, Senhor, humilde de coração, de coração. Não humildade superficial como esta minha..." Era sincero? Sim e não. Queria ser humilde, porém em seu querer escorregava, impalpável, o orgulho. É o pecado que espreita os ascetas. O único remédio é a simplicidade de coração. Mas o padre Antonio não era simples.

Oviedo, Torres e Lezamis com freqüência aludem ao influxo demoníaco das paixões do corpo; não obstante, jamais descrevem as tentações que tiveram de vencer seus biografados. Mais felizes que Santo Agostinho, São Francisco e outros santos, não tiveram que lutar contra os embates da carne, a soberba e a ambição de poder. Aguiar y Seijas foi o único dos três que se viu assediado pelos demônios da luxúria. Oviedo conta que o padre Antonio era muito cauteloso no trato com as mulheres — falava com elas baixando os olhos e nunca as visitava ou recebia suas visitas. Como Aguiar y Seijas, ele se sentia feliz com a miopia que não lhe permitia vê-las bem. Também foi escrupuloso ao observar o voto de obediência e num de seus escritos deixou registrado: "O súdito é o instrumento do superior e o instrumento não tem mais valor que sua submissão (...) O súdito deve ser a gosto e mister do superior". Uma concepção tão rigorosa da disciplina funcionava nos dois sentidos, quero dizer, tanto se era ele quem obedecia ou o outro quem mandava. Sua dureza com sóror Juana não foi outra coisa senão o reverso de sua dureza consigo próprio.

"A oração e a mortificação", diz Oviedo, "são as duas asas com que voa o espírito até o cimo da perfeição e união com Deus". Núñez de Miranda se mortificava sem parar; ele se açoitava com as disciplinas

> setenta e três vezes, em reverência dos setenta e três anos que viveu a Santíssima Virgem (...) e os golpes eram tão duros e ministrados sem

piedade, que se ouviam fora do aposento, causando pesar e compaixão aos que os escutavam. Os que esperavam à porta temiam que pudessem encontrá-lo morto.

(Os relatos piedosos se repetem e Lezamis conta a mesma coisa das penitências de Aguiar y Seijas. Mais tarde Oviedo repetirá o mesmo a propósito de sóror Juana.) Três vezes por semana ele se disciplinava. As portas e paredes de seu quarto estavam manchadas de sangue. Usava o cilício três ou quatro vezes por semana e quando tinha que pregar. Mas havia outro "cilício mais penoso: o que causavam os muitos animaizinhos que nele se criavam e de que o mortificado padre sofria com paciência e alegria".

Ele sempre teve problemas de visão e no último ano de sua vida ficou completamente cego; contudo, embora seus superiores fossem contra, não parou suas atividades. Se ao falar das mortificações e penitências Oviedo não se afasta muito do que contam Torres e Lezamis — os três se ajustam ao protótipo das inumeráveis vidas de santos e beatos — no capítulo dos milagres e prodígios, o jesuíta é muito mais sóbrio: nada de multiplicação de pães, fragrância no leito de morte coberto de percevejos ou combate em alto-mar entre as onze mil virgens e demônios. Por outro lado, o padre Antonio às vezes se comunicava mentalmente com os fiéis defuntos e eles o visitaram mais de uma vez. Certa ocasião apareceu-lhe a alma do filantrópico capitão Chavarría recentemente falecido e confiou-lhe que só estivera oito dias no purgatório.

Com o mesmo rigor com que castigava o corpo, reprimia as paixões. Tinha um gênio vivo, belicoso e colérico, mas sempre tentava conter-se. Era tal seu esforço que "ficava branco como um papel e o corpo como que desconjuntado pelo grande esforço que fazia para se conter". Uma vez confessou que tinha medo de morrer num desses acessos. A impaciência em geral está unida à confiança que a pessoa tem em si própria. O padre Antonio, apesar de seus exercícios de humildade, não parece ter colocado em dúvida, em momento algum, a verdade e a justiça de suas opiniões. Não só estava seguro do que acreditava: seus ditos

e feitos revelam que, invariavelmente, *sabia* que estava certo. Como todos os que desconhecem a dúvida, ele não vacilava em condenar ao inferno aqueles cujas opiniões diferiam das suas:

> Um senhor vice-rei — Oviedo oculta o nome — o chamou para consultá-lo sobre um caso bem difícil; respondeu-lhe o padre o que lhe pareceu que, segundo Deus, devia fazer e conhecendo no príncipe alguma repugnância em executar isso (...) disse-lhe com toda a resolução: *Vossa Excelência faça o que lhe parecer melhor, mas eu bem sei que isto é o que deve fazer e se não o fizer irá sem remédio ao inferno sem passar pelo purgatório.* O vice-rei mudou de parecer fazendo ao pé da letra tudo o que o padre Antonio lhe aconselhara e dizia que era notável o medo que lhe tinha.

Se um vice-rei tinha medo dele, o que sentiria sóror Juana?

Oviedo diz que em seu trato com o mundo "estava em contínua batalha e vitória sobre si próprio". Essas vitórias, porém, confirmavam sua segurança; não humilhavam sua natural arrogância, mas a transformavam em estratagemas. Seu orgulho se tornava uma tática e assim transformava as relações humanas num jogo político. Em seus escritos diz: "Preciso emendar a pressa, moderar a viveza e temperar a aspereza das palavras". O cálculo, não a virtude, inspira essa máxima: não está destinada a melhorá-lo, mas lhe dar o triunfo. Sua humildade é uma representação. O mesmo equívoco aparece em suas relações familiares. Negou ao seu irmão — pelo fato de ser seu irmão, não porque a petição fosse indevida — uma quantidade de dinheiro de que precisava. No dia em que morreu sua mãe, tão logo ela entregou a alma, ele a deixou porque tinha que pregar um sermão; ao chegar um pouco tarde, disse que parara para ajudar a bem morrer uma mulher, sem dizer quem era. Admirável ou abominável? Quando morreu Núñez de Miranda, aos setenta e sete anos, um de seus panegiristas disse que sua "vida exemplar nos fez ver em nosso tempo revividos os exemplos dos prelados da primitiva Igreja". Elogio só em parte verdadeiro: é muito diferente ser apóstolo de uma Igreja perseguida e ser hierarca de uma Igreja triunfante.

Na personalidade do padre Antonio são notáveis dois aspectos, aparentemente contrários, mas que no fundo se completam: o homem público entregue à ação e o asceta. Não foi uma pessoa contemplativa e por isso me perguntei se teve vida interior. Todo o seu ser estava aberto ao exterior, até mesmo os afazeres e as lutas deste mundo. Tanto como prefeito da poderosa Congregação da Puríssima e qualificador da Inquisição quanto como guia espiritual de freiras — era um homem entregue aos assuntos e combates de cada dia. Devoto e desinteressado, mas também astuto e sagaz, sua vida foi, no sentido estrito do termo, a de um político militante a serviço da Igreja, de seus princípios e interesses. Política é poder e o poder é impuro. Suas mortificações ascéticas não lhe abriram as portas da visão extática, da beatitude ou da união mística. Seu ascetismo estava a serviço de uma moral exigente, uma espécie de atletismo espiritual; não foi uma via na direção das realidades sobrenaturais, mas uma prova para temperar seu ânimo. Não tinham outra função as penalidades e os sofrimentos a que se submetiam voluntariamente os guerreiros das tribos americanas. Essas mortificações fortificaram sua alma, mas não a purificaram nem lhe deram esse sexto sentido que, dizem, é o sinal daquilo que é verdadeiramente espiritual. Segundo o que nos conta seu biógrafo e pelos escritos que deixou, não teve visões celestiais nem, o que também é estranho, infernais. A aparição do fantasma de Chavarría foi trivial: e trivial sua revelação. Penitências sangradoras e visões açucaradas: esse contraste é um signo, outro mais, do declínio do catolicismo hispânico oficial.

Embora tenha sido professor de filosofia e teologia, Núñez de Miranda não foi um verdadeiro intelectual: nem amava as idéias nem mostrou paixão pelo conhecimento. Tudo o que disse e escreveu se refere a questões práticas — o que fazer e como proceder neste ou naquele caso. A conduta diária, não os grandes temas filosóficos e teológicos, foi sua constante preocupação. Foi um moralista? Só num sentido muito limitado. Interessado na vida íntegra — a sua e a dos outros — tinha certo conhecimento da alma humana e de seus recuos, mas, de novo, esse conhecimento era pragmático. Não lhe interessava saber como era

realmente a alma que se confiava a ele: queria saber qual era o método mais eficaz para ganhá-la. Jamais o apaixonou a complexidade e ambigüidade dos outros e, nesse sentido, o mais profundo, não os amou de verdade. Seu conhecimento das almas era um conjunto de receitas, fórmulas e técnicas para movê-las e manipulá-las. Eu já disse várias vezes que ele foi um pescador de almas. Não queria conhecê-las, queria salvá-las. Mas é possível salvar alguém sem conhecê-lo e amá-lo? Outra coisa: como guia espiritual a qualidade que distinguia Núñez de Miranda não era a compreensão, e sim a vontade, o empenho em ganhar prosélitos. Curiosa perversão que faz da prédica um combate e do diálogo entre duas almas um estratagema.

Nem intelectual nem contemplativo, tampouco foi um defensor dos princípios de sua religião, embora, segundo parece, tenha sido um bom teólogo; na Nova Espanha reinava a unanimidade em matéria religiosa e não havia ninguém com quem discutir nem nada a defender. As grandes controvérsias teológicas, como já vimos, se reduziam a inofensivas e sutis elocubrações do gênero das finezas de Cristo. Uma controvérsia como a que dividiu os jansenistas e os jesuítas era, na Nova Espanha do final do século XVII, impensável. Como viveu numa sociedade na qual não havia oficialmente outra religião além da católica, sua obra tampouco foi a do missionário que converte idólatras. Que diferença entre ele e Vieira! Nem homem de idéias e doutrinas, nem pregador em terra de pagãos, nem defensor dos índios ou dos negros, Núñez de Miranda foi um censor dos costumes e das crenças. Como qualificador do Santo Ofício, sua tarefa consistia em descobrir e denunciar as heresias e os hereges; como prefeito da Congregação da Puríssima, consistia em guiar a elite que governava o país e velar pela retidão de suas opiniões e de sua conduta. De uma ou de outra maneira, era um dos pilares dos poderes constituídos. É impossível imaginá-lo pregando um sermão contra o mau governo como o do franciscano Escaray em 6 de junho de 1692 diante do vice-rei e dos ouvidores. Ele se açoitava a cada três dias e visitava os doentes nos hospitais, mas o segredo de sua influência e de seu poder estava em sua ascendência sobre os grandes deste mundo. Ascendência que era tam-

bém aquiescência. Sua ação estava inspirada por uma adesão sem limites ao *statu quo*. Núñez de Miranda era um conformista e só podia escandalizar-se diante das atitudes de sóror Juana, seus poemas, sua curiosidade intelectual e seu beligerante feminismo.

Íntegro embora maleável, capaz de estipular e aceitar transitoriamente compromissos e dilações, inflexível e ainda assim sinuoso, intransigente quanto aos princípios e tolerante quanto aos meios, o padre Antonio era um sectário, um militante. O retrato que faz Pascal dos jesuítas casuístas lhe convém; à cegueira diante da infinita pluralidade e complexidade das almas ele justapunha uma espécie de relativismo nos meios para ganhá-las. No caso de sóror Juana atenuou primeiro as oposições entre a vida conventual e a intelectual; depois as extremou até lhe pedir que renunciasse às letras. Como os militantes revolucionários do século XX, que buscam ganhar adeptos sem pensar muito nos meios para conseguir isso, o padre Antonio via em cada ser humano um prosélito ou um réprobo. Uns e outros, os militantes revolucionários e os da fé, no fundo desdenham a liberdade e o livre-arbítrio da pessoa. Sua visão do *outro*, nosso semelhante dessemelhante, é simplificadora. Se o *outro* é um ser único, irredutível a qualquer categoria, as possibilidades de ganhá-lo ou pescá-lo se evaporam; o máximo que podemos fazer pelo outro é iluminá-lo, despertá-lo: ele então, não nós, decidirá. Mas o *outro* do militante não passa de um entre muitos — um elemento homogêneo e redutível sempre a um *nós* ou a um *eles*. Assim, a concepção proselitista de nossos semelhantes entranha sempre uma renúncia à imaginação: o outro perde todos os traços que o fazem uma criatura diferente. O horizonte dos prosélitos — seja um milhão ou cem — é opaco, monótono. A imaginação é a faculdade de descobrir no semelhante o único e distinto; a grande limitação — eu ia escrevendo o pecado — de espíritos como Núñez de Miranda é justamente a falta de imaginação. Essa é, também, sua grande força.

Calleja diz que "no ano de 1693 a divina graça de Deus achou no coração da madre Juana sua morada e seu assento". Oviedo dá a mesma data: dois anos antes de sua morte, o padre Antonio voltou a ser seu mentor espiritual. Assim, toda a segun-

da metade do ano de 1692 ela deve ter vivido entre dúvidas e temores, vendo como uma depois da outra iam desmoronando suas defesas e como mais e mais ia ficando sozinha, à mercê de seus censores e perseguidores. O segundo tomo das *Obras*, com as defesas e homenagens dos teólogos e poetas espanhóis, provavelmente chegou ao México em fins de 1692. Sem dúvida por esses dias escreveu o romance (51), "em reconhecimento às inimitáveis penas da Europa, que tornaram suas obras maiores com os elogios: que não se achou acabado". Castorena y Ursúa o imcorporou a *Fama* (1700) e diz que foi encontrado "depois de sua morte, em rascunho e sem revisão". Pelo visto, sua renúncia às letras não foi tão definitiva para levá-la a destruir esse último poema. O romance não revela o menor desejo de abandonar a literatura ou de mudar o estilo de vida; ao contrário, continua os temas da *Respuesta*: seus únicos méritos foram estudar sendo mulher e o fato de não ter tido professores. Uma pessoa que escreve com tanta efusão e entusiasmo sobre seu ofício não está prestes a abandoná-lo. Contudo, pouco depois manda mensageiros a Núñez de Miranda, pedindo que volte e mostrando que está disposta a mudar sua vida e renunciar a seus erros. Novo indício de que durante o segundo semestre de 1692 esteve sujeita a muitas censuras, críticas e pressões. Sem dúvida ela sentiu-se ameaçada e esse temor desencadeou as reações a que aludi anteriormente. Teve medo dos outros e esse medo, ao minar suas defesas íntimas, abriu brechas por onde escaparam antigos fantasmas. Nesses momentos de angústia e insegurança, muitos amigos seus devem tê-la aconselhado, até mesmo instado, a que procurasse a reconciliação com os altos dignitários eclesiásticos.

Por tudo o que sabemos de Núñez de Miranda e seus procedimentos, em suas primeiras entrevistas com sóror Juana deve ter sido benévolo e paternal. Pouco a pouco, uma vez recobrada a confiança e conquistadas as primeiras posições, as exigências aumentaram e as condições se fizeram mais e mais rigorosas. Combate desigual: sóror Juana procurava, em troca de concessões e emendas, proteção e defesa; Núñez de Miranda se propunha a uma rendição total: a submissão da rebelde e sua renúncia às letras. Não resta dúvida de que as últimas atitudes de sóror

Juana — a *Respuesta*, os vilancicos a Santa Catarina e o surgimento do segundo tomo das *Obras* com as defesas e os encômios dos sete teólogos espanhóis — haviam sido vistas, por boa parte da alta hierarquia eclesiástica da Cidade do México, como desafios e manifestações de rebeldia. Calleja e Oviedo referem que um dos primeiros atos de sóror Juana foi uma confissão geral que incluía toda a sua vida passada. Calleja acrescenta, sem ironia, que por sorte "sua memória felicíssima" a ajudou nessa penosa tarefa. A confissão durou, provavelmente, várias semanas. Esse ato foi decisivo, o eixo sobre o qual girou tudo o que veio depois e o primeiro passo na série de retratações e abjurações. Submeter a exame toda a sua vida, apesar de que periodicamente, durante todos os seus anos no convento, ela confessara e fora absolvida, era submeter a juízo a matéria que fora o centro de suas discussões e dissentimentos com Núñez de Miranda, Fernández de Santa Cruz e os outros clérigos: sua dedicação às letras profanas com descuido e esquecimento das sagradas.

No curso da confissão devem ter saído à luz os poemas eróticos, os morais, os jocosos, as comédias e, numa palavra, sua obra inteira. Nada disso podia agradar a Núñez de Miranda, embora ela talvez tivesse julgado que fossem faltas menores as obras profanas escritas para festejos oficiais, como as comédias. Tampouco deve ter reprovado inteiramente as loas para homenagear o monarca e os vice-reis. O resto, salvo os autos e os vilancicos, foi condenado. Outro capítulo das faltas maiores: sua contínua comunicação com o mundo exterior, verbalmente e por escrito, a tertúlia no locutório, os retratos e as outras distrações mundanas nas quais passara o melhor de suas horas. As amizades e afetos que esse trato gerara haviam sido ofensas graves ao seu estado de religiosa e amante de Deus. O relato e a análise de sua amizade com María Luisa Manrique de Lara certamente ocupou vários dias. A visão de Núñez de Miranda sobre isso era muito diferente da moderna: na intensidade dessa amizade não via um desvio sexual ou erótico, mas um pecado contra o amor que deve ter a religiosa a Deus. Uma verdadeira infidelidade ao Esposo divino. A justificação dessa paixão no platonismo deve ter parecido a Núnez de Miranda uma confirmação de que to-

das as faltas de sóror Juana tinham uma origem comum: sua desmedida paixão pelo saber profano. Recontar suas faltas passadas culminava, em cada caso, no tema de sua paixão pelas letras, que fizera com que vivesse pouco religiosamente e, no final, se rebelasse. Havia uma relação íntima e causal entre a dedicação às letras, suas ocupações e afetos mundanos, o pecado da elação e a falta ainda mais grave, a da rebeldia. A confissão geral foi o primeiro grande triunfo de Núñez de Miranda. Também foi o decisivo — tudo o que veio depois foi sua natural conseqüência.

Calleja diz que depois da confissão geral, sóror Juana apresentou ao *Tribunal Divino uma petição que, em forma causídica, impetra perdão de suas culpas.*[1] Assim deve ser, pois este consternante documento é efeito direto da abjuração de sua vida passada com a que indubitavelmente terminou sua confissão. A expressão "em forma causídica" significa na forma de uma alegação jurídica: o Tribunal era a Divindade e o promotor do crime sua própria consciência. Embora reconheça que seus pecados são "enormes e sem igual" e mereça "ser condenada à morte eterna", em "infinitos infernos", implora perdão e misericórdia. Todas essas expressões, mesmo nos parecendo excessivas e terríveis, eram as de costume na época; não há nada pessoal nelas — são fórmulas devotas. Na segunda parte, embora não mude a linguagem, aparece uma confissão mais pessoal: como o Senhor sabe "há tantos anos *vivo em religião sem religião, pior que aquela vivida por um pagão* (...) é minha vontade vestir o hábito e passar pelo ano de vossa aprovação". Dois temas se juntam nessa declaração. O primeiro é reconhecer que os vinte e cinco anos que viveu no convento como religiosa viveu fora da religião, quer dizer, entregue a ocupações e afazeres mundanos e até pagãos. O segundo é o do jubileu: sóror Juana professara em 1669 e em 1694 cumpria vinte e cinco anos como freira; agora, de um modo simbólico, deseja voltar a vestir o hábito, sob o patrocínio do San Jerónimo e sujeita à aprovação, durante o ano de rigor,

1. No quarto volume das *Obras completas* figura no final do volume. Mas nem a *Petición* tem data nem o senhor Salceda indica por que a colocou no final. Prefiro basear-me no padre Calleja — o tema da *Petición* se desprende da confissão.

da corte celestial. Pedia um ano de prazo ao Tribunal Divino para provar sua emenda. Reproduzia, assim, de forma alegórica, a profissão de fé de 1669. A cultura do século XVII foi simbólica, e com isso quero dizer que seus símbolos possuíam uma realidade que os nossos não têm. O sentido da *Petición* é claro: solicito que se tenha como inexistente minha vida anterior e prometo uma nova e de autêntica religião.

Em 17 de fevereiro de 1694 sóror Juana assinou outro triste documento (Calleja diz que com seu sangue, mas o texto não menciona isso): *Docta explicación del misterio, y voto que hizo de defender la Purísima Concepción de Nuestra Señora, la madre Juana Inés de la Cruz.* Nem a explicação nem o voto contêm nada notável sob o ponto de vista literário ou teológico: é uma das tantas reiterações do dogma da Puríssima Conceição. Esse texto tem um interesse indicativo: Núñez de Miranda fora durante trinta e dois anos prefeito da Congregação da Imaculada Conceição, de modo que o voto de sóror Juana de defender até com o sangue esse mistério era mais um sinal do vínculo que a unia com seu mentor espiritual. Ela também, como o padre Antonio, declarava que dali em diante professava especial devoção a Maria e a sua Imaculada Conceição. Outra particularidade desse escrito: ela cita como intercessores e testemunhas São José, São Pedro, seu anjo da guarda, Santo Agostinho, Santo Inácio, Santa Rosa e outros, mas não menciona Santa Catarina. Na *Petición en forma causídica* tampouco aparecem santas letradas. Por último, o estilo impessoal desses textos, como se fossem copiados de um formulário devoto, revela ou que sóror Juana não os redigiu ou que, renunciando efetivamente à literatura, se ateve às fórmulas usuais.

Segundo Calleja e Oviedo, ela começou, nessa época, a castigar o corpo, seguindo o exemplo de seu confessor. Em sua vida passada jamais manifestara inclinações ascéticas; quando fala de tormentos em alguns de seus sonetos e décimas refere-se aos sofrimentos do amor e dos ciúmes ou, nos romances *a lo divino*, a torturas morais. Oviedo diz (repetindo o que lhe confiara Núñez de Miranda):

> Ficou a madre Juana sozinha com seu Esposo e considerando-o cravado na cruz pelas culpas dos homens, o amor dava alentos à sua imitação, procurando em seu empenho crucificar seus apetites e paixões, com tão fervoroso rigor na penitência que necessitava do prudente cuidado e atenção do padre Antonio para levá-la pela mão, para que não acabasse nas mãos de seu fervor a vida.

Descontado o exagero da frase final, o que conta Oviedo deve estar correto, pois Calleja repete que

> seu diretor de consciência procurava persuadi-la a que fossem menos os rigores impiedosos com que se tratava (...) "É mister", dizia Núñez de Miranda, "mortificá-la para que não se mortifique muito, segurando sua mão em suas penitências para que não perca a saúde e se inabilite".

É difícil acreditar que a pessoa segura de si e desafiadora de 1691 e 1692 era a mesma, se tenha transformado na delirante penitente de 1694. Mas há razão para pensar que Oviedo e Calleja mentiam. Nós, no século XX, temos visto mudanças ainda mais assombrosas, como ouvir Bukharin se acusar dos fantásticos crimes que lhe imputava Vishinsky.

Em 5 de março sóror Juana assinou um documento que, simultaneamente, aflige e indigna: *Protesta que, rubricada con su sangre, hizo de sua fe y amor a Dios la madre Juana Inés de la Cruz, al tiempo de abandonar los estudios humanos para proseguir, desembarazada de este afecto, en el camino de la perfección.* O mais estranho é que ao longo da declaração, na verdade breve, não há a menor alusão à renúncia do estudo das letras humanas. O primeiro parágrafo reitera sua firme crença nos dogmas da Igreja romana; o segundo, depois de dizer que lhe dói "no íntimo ter ofendido a Deus" — embora sem particularizar nem nomear as ofensas —, pede perdão por haver pecado e acode à intercessão da Virgem; o terceiro parágrafo reitera o voto que fizera de acreditar e defender o mistério da Imaculada Conceição de Maria. Termina dizendo: "E em sinal do quanto desejo derramar o sangue na defesa destas verdades, assino com ele". Não há uma única palavra em todo o texto sobre as letras humanas e seu aban-

dono. E tem uma coisa mais, ninguém viu o documento original. Apareceu pela primeira vez em *Fama* e o título, como os dos outros dois, foi obra de Castorena y Ursúa. Assim, *não há uma única declaração na qual sóror Juana renuncie formal e expressamente às letras*. Sem dúvida ela defendeu-se até o último momento e negou-se a assinar uma abdicação e anulação de sua vida inteira. O objetivo do título dado por Castorena é provar e confirmar que a longa polêmica que começara com as admoestações de Núñez de Miranda, as recomendações de Fernández de Santa Cruz, o retiro do primeiro e os outros incidentes que ela nos refere em sua *Respuesta*, terminara por fim com uma grande abjuração.

Naqueles dias ela entregou todos os seus livros e instrumentos musicais e científicos ao arcebispo Aguiar y Seijas para que os vendesse e com o dinheiro arrecadado auxiliasse os pobres. Calleja acrescenta: "Só deixou em sua cela três livrinhos de devoção e muitos cilícios e disciplinas". O gesto de sóror Juana foi considerado sublime por seus contemporâneos e depois por muitos críticos. Eu acho que é o gesto de uma mulher aterrorizada, que pretende conjugar a adversidade com o sacrifício do que mais ama. A entrega da biblioteca e da coleção de instrumentos e objetos foi uma verdadeira ação destinada a aplacar o poder inimigo: Aguiar y Seijas. O próprio Calleja, apesar de seu empenho em retratar todos esses tristes acontecimentos como atos maravilhosos nos quais se mostra a misericórdia divina, não teve outro remédio senão escrever: "A amargura que, sem mais estremecer o semblante, teve madre Juana foi se desfazer de seus amados livros..." Segundo parece, pela pressa que tinha o arcebispo de dispor de dinheiro para suas esmolas, os livros e os outros objetos foram vendidos a preço vil e inferior ao seu verdadeiro custo. Assim foi desfeita a biblioteca de um dos grandes poetas da América.

Não contente em dispor dos livros, instrumentos e outros objetos, Aguiar y Seijas também lançou mão de outros fundos, uns pertencentes a sóror Juana e outros ao convento. Como contadora da comunidade ela manejava quantidades importantes de dinheiro para levar a cabo as transações comerciais que seu cargo lhe impunha. O convento era rico e ela era a administradora de

seus bens. No cumprimento de suas funções tratava com agentes e comissionados. Dorothy Schons esclareceu esses aspectos da venda de seus livros:

> Parece evidente que entre sóror Juana e o arcebispo houve algum acordo pelo qual este se achou com direito aos bens da freira. Don Francisco de Aguiar y Seijas solicitara dinheiro para a sua conta. Diego Velázquez (um dos agentes) declarou que madre Juana, por haver concordado em comprar alguns materiais com dinheiro que lhe dei (para reformas do edifício), *fez o senhor arcebispo acreditar que lhe devia algum resto e, embora eu o tenha desenganado, pediu-me cem pesos para suas esmolas. Em outra ocasião, segundo a mesma testemunha, tendo-se valido Sua Ilustríssima de certa pessoa para que me obrigasse a vender-lhe um escravo, eu o fiz por sua ordem e Sua Ilustríssima recebeu trezentos pesos por seu valor; quando fui por eles disse que os aplicava às dependências de madre Juana.*[2]

Contudo, embora sóror Juana estivesse inteiramente sob o domínio de Núñez de Miranda e de Aguiar y Seijas, sua habilidade nata não a abandonou e pôde, como veremos, esconder certas quantidades. Esperava tempos melhores?

Antonio Núñez de Miranda tinha catarata. O cirurgião que o atendia viu que havia progredido e decidiu operá-lo, apesar de seus setenta e sete anos. A operação correu bem, mas dias depois o padre Antonio teve um resfriado, surgiram complicações e ele morreu em 17 de fevereiro de 1695. Dois meses depois declarou-se uma epidemia no convento de San Jerónimo — até agora não foi possível identificar a natureza da doença, devido às poucas informações — e a mortandade foi grande. Calleja diz que morreram nove freiras de cada dez que caíram doentes. Juana Inés mostrou sua natural faceta caridosa cuidando de suas irmãs, adoeceu e morreu em 17 de abril, às quatro da manhã. Tinha quarenta e seis anos e cinco meses. No *Libro de profesiones* do convento escrevera meses antes:

---

2. Dorothy Schons, "Nuevos datos para la biografía de sor Juana", *Contemporáneos*, nº 9, México, 1929.

Aqui em cima se há de anotar o dia de minha morte, mês e ano. Suplico, pelo amor de Deus e de sua Puríssima Mãe, às minhas amadas irmãs as religiosas que são e no futuro serão, me encomendem a Deus, que fui e sou a pior que já existiu. A todas peço perdão pelo amor de Deus e de sua Mãe. Eu, a pior do do mundo: Juana Inés de la Cruz.

A freqüência das fórmulas de auto-humilhação nesse século — as notas de Núñez de Miranda contêm muitas expressões semelhantes — explica em parte essa obstinação de Juana Inés. Não desconto o exagero: é impossível, por mais severo que tenha sido seu juízo sobre sua conduta e vida, que pensasse que era 'a pior do mundo'. Usava uma fórmula corrente de vilipêndio. Mas havia alguma coisa de certo nesse menosprezo: seu narcisismo era a outra face de seu incômodo consigo própria e esse sentimento não a abandonou nem na hora da morte.

Calleja refere o transe final nestes termos: "Era muito contagiosa a doença e madre Juana, de natureza muito compassiva e caridosa, assistia todas sem se cansar nem se atemorizar com a proximidade". Foi inútil que a aconselhassem que, pelo menos, "não chegasse perto das muito doentes (...) Ficou, enfim, doente (...) mas o rigor da enfermidade, que bastou para lhe tirar a vida, não lhe pôde causar a mais leve turvação no entendimento". Desconfio da exemplaridade desse quadro; não obstante, reconheço nesse piedoso relato duas características que distinguiam sóror Juana: sua natural generosidade e a lucidez. O que não nos conta Calleja é o tratamento médico a que se submetiam as doentes: purgas e sangrias. A proteção mais potente contra as pragas era de índole religiosa: orações, missas, rogos e procissões. O presbítero Cayetano de Cabrera y Quintero escreveu um livro, *Escudo de armas de México*, no qual descreve como se lutou contra a epidemia de Matlazáhuatl que assolou a Nova Espanha entre 1736 e 1738.[3] Ele remonta a todas as epidemias de que sofrera a Cidade do México e se detém brevemente na que tirou a vida de sóror

3. *Escudo de armas de México*, escrito pelo presbítero Cayetano de Cabrera y Quintero para festejar o final da funesta epidemia, México, 1746. Edição fac-similar com estudo histórico e cronologia de Víctor M. Ruiz Naufal, México, 1981.

Juana. Não menciona seu heroísmo, cuidando das irmãs enfermas, mas relata as procissões, rogos e flagelações a que se entregavam para combater as pragas. É impressionante e apresenta uma imagem muito viva das demonstrações com que a consciência religiosa pretendia combater as catástrofes públicas.

O voto de clausura impedia as freiras de sair às ruas e praças para, como os religiosos, celebrar cerimônias propiciatórias e alcançar perdão e indulgência. As freiras faziam as procissões em seus claustros, quase sempre "defendidas até de si mesmas com o manto comum da noite". Enquanto percorriam os corredores e pátios de seus conventos cantando e rezando, se disciplinavam e se flagelavam. Para executarem essas penitências não tinham mais remédio a não ser desnudarem-se um pouco. À luz de velas e tochas, essas procissões evocavam irresistivelmente as antigas cerimônias pagãs. Cabrera y Quintero diz que pareciam "almas penadas (...) com seus clamores que chegavam ao céu (...) os golpes que as quebravam com sangue (...) e os ásperos cilícios, admirados de se ver descobertos e ao ar, quando em seus corpos os mantiveram sempre em clausura..." Versão cristã das Bacantes e das Mênades: as freiras nas sombras da noite, quase nuas, os corpos ensangüentados, cantando e uivando. Havia outras procissões, diz Cabrera y Quintero, mais curtas: as freiras, os ombros sangrando, arrastavam enormes e pesadas cruzes. Mas a que mais machucava era outra: as freiras lambiam o chão — geralmente de tijolos — "até formar uma cruz, desbastando a língua, que funcionava como um cepilho, mas com uma diferença dolorosa: sendo o chão mais duro que o cepilho, gastava-se a língua ao desenhar a cruz..." A cruz desaparecia sob a saliva e a língua sob o sangue.

Dizem que as exéquias de sóror Juana foram solenes e celebradas na catedral. Pura fantasia: foi enterrada como o resto de suas irmãs no convento de San Jerónimo. Sigüenza y Góngora, segundo Castorena y Ursúa, escreveu uma oração fúnebre. Oração perdida no tempo, pois ninguém jamais viu esse texto. É revelador que o próprio Castorena y Ursúa tenha publicado suas obras póstumas só cinco anos depois de sua morte, em 1700, Madri, quando haviam desaparecido todos os protagonistas dos acontecimentos que entristeceram os últimos anos de sua vida

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA UFSC

— Núñez de Miranda, Fernández de Santa Cruz e Aguiar y Seijas. Os sobreviventes — Castorena y Ursúa, Calleja, Oviedo e Torres — procuraram, em seus relatos do fato, suavizar as arestas; até Aguiar y Seijas aparece como uma figura paternal e bondosa a quem sóror Juana professa veneração e reconhecimento. Também é revelador que não contemos com nenhuma biografia de sóror Juana escrita por seus contemporâneos, exceto pelo resumo de Calleja, que não a conheceu e que escrevia de memória. Talvez tenha sido melhor assim: nos salvamos de uma hagiografia do gênero das de Torres ou Lezamis na qual veríamos uma sóror Juana transformada em taumaturga, devolvendo a visão aos cegos ou praticando levitação.

Graças às pesquisas de Dorothy Schons, temos uma idéia mais fidedigna do que realmente aconteceu. No dia seguinte ao de sua morte, foram à cela de sóror Juana os enviados de Aguiar y Seijas para levar dali tudo o que havia: jóias, dinheiro em espécie, promissórias e outros documentos. Mais tarde as freiras do San Jerónimo estimaram (e provaram) que os agentes do arcebispo haviam subtraído, além das jóias, uma soma equivalente a cinco mil e duzentos pesos.[4] Isso demonstra que Calleja não foi muito fiel quando escreveu que sóror Juana, depois de entregar sua biblioteca e os objetos de sua coleção ao arcebispo, ficara só com uns poucos livrinhos de devoção, além dos cilícios. Como interpretar esse e outros fatos senão como sinais de que uma parte dela não foi vencida? Depois da morte do arcebispo, em 1698, começou um processo contra seus herdeiros com o propósito de recolher alguma parte dos empréstimos forçados e requisições que ele impusera a pessoas e instituições. Entre as instituições que reivindicaram a devolução desse dinheiro estavam alguns conventos: o de Jesús María, o de San Lorenzo, o Hospital del Espíritu Santo e o de San Jerónimo. No texto das freiras do San Jerónimo se diz que o arcebispo "com o zelo que tinha em dar esmolas, mandou que se levassem todas as jóias, escrituras e dinheiro (da madre Juana), tanto o que estava dentro do convento como fora em depósito".

4. Dorothy Schons, *art. cit.*

As freiras não falam dos livros nem dos instrumentos musicais e científicos por se tratar de doações feitas por Juana Inés ao arcebispo quando ela ainda era viva. Acrescentam que havia outras jóias e dinheiro em depósito que não reclamam por não conhecer seu rastro. Entre as somas que pôde salvar sóror Juana da cobiça caridosa do arcebispo se encontram, além dos cinco mil e duzentos pesos reclamados pelas freiras (elas se consideravam legítimas herdeiras de seus bens), outros dois mil pesos dados a Domingo Rea para que os investisse, "declarando que o principal e os juros deveria gozá-los madre Juana enquanto vivesse e, depois, sua sobrinha sóror Isabel María de San José".[5] Não é de estranhar que, em plena penitência e a caminho da santidade — como afirmam Calleja, Oviedo e outros —, sóror Juana guardasse na sua cela um poema, jóias e dinheiro? Na chamada *conversão* de sóror Juana não aparece nenhum dos sinais que acompanham esse tipo de revolução psíquica: poemas, ditos, cartas e outros tipos de efusões da alma. Deixou só fórmulas estereotipadas. O único ato que poderia corroborar sua mudança — a entrega de sua biblioteca — foi na verdade destinado a propiciar a Aguiar y Seijas e está desmentido, em parte, pelas somas que ela conseguiu tirar da mania de caridade do prelado. No caso de sóror Juana houve de tudo: ânsia de reconciliação com os poderes eclesiásticos e ânsia também, não menos intensa, de escapar do cerco daqueles terríveis prelados. Além disso, e sobretudo, medo, muito medo.

Minha geração viu os revolucionários de 1917, os companheiros de Lênin e Trotski, confessar diante de seus juízes crimes irreais numa linguagem que era uma abjeta paródia do marxismo, como a linguagem hipócrita dos protestos de fé que sóror Juana assinou com seu sangue são uma caricatura da linguagem religiosa. Os casos dos bolcheviques do século XX e o da freira-poeta do século XVII são muito diferentes, mas é inegável que, apesar das numerosas diferenças, existe entre eles uma semelhança essencial e perturbadora: são acontecimentos que unicamente se podem dar em sociedades fechadas, regidas por uma burocra-

5. Dorothy Schons, *art. cit.*

cia política e eclesiástica que governa em nome de uma ortodoxia. Ao contrário de outros regimes, sejam democráticos ou tirânicos, as ortodoxias não se contentam em castigar as rebeldias, as dissidências e os desvios, mas exigem a confissão, o arrependimento e a retratação dos culpáveis. Nessas cerimônias de expiação — seja um processo judicial ou uma confissão geral — as crenças dos acusados são o aliado mais seguro dos promotores e inquisidores.

A fé e a ideologia que o acusado professa não só minam seu caráter e o transformam em cúmplice de seus carrascos; também contagiam, através dos séculos, outras gerações. Como explicar, se não pela cegueira ideológica, que três séculos depois de sua humilhação a maioria dos críticos católicos continua falando de sua *conversão*? Os três textos de 1694 não são exemplos de literatura mística, mas de fórmulas devotas da época, duplamente lamentáveis, como literatura e como linguagem religiosa. A *Petición que, en forma causídica, presenta al Tribunal Divino la madre Juana Inés de la Cruz* — um documento impessoal, indigno dela não só moral como literariamente — foi chamado pelo senhor Alberto G. Salceda "o último escrito literário de sóror Juana". Estamos diante de uma concepção da literatura digna de um escrivão do Santo Ofício. Em 5 de março de 1694, a data em que ela renunciou às letras humanas, inspira em Alfonso Méndez Plancarte uma espécie de unção macabra: é "a hora mais bela". Para Alfonso Junco nesse dia sóror Juana, que "sempre foi encantadoramente boa, chegou a ser arrebatadoramente santa". O afã em santificá-la não é uma tentativa — talvez não inteiramente consciente — de ocultar o verdadeiro sentido de sua vida e obra? Ao falsear os últimos anos, falseia-se também o significado real do que escreveu. Muito foi repetição dos modelos em voga e exercício inteligente da retórica de seu século, mas existe uma parte que a distingue de sua época e até a contradiz. A mesma coisa acontece com sua vida e pessoa: figura solitária, sóror Juana é a imagem da contradição e ela sabia disso. Coisa que deixou dita em muitos poemas. Freira e hábil política, poeta e intelectual, enigma erótico e mulher de negócios, *criolla* e espanhola, apaixonada pelos segredos egípcios e pela poesia jocosa,

sóror Juana constantemente se contradiz e, assim, também sua época. Contradiz os panegiristas que a preferem beata embalsamada, não escritora viva.

Outros pensam que a grande mudança que sofreu sóror Juana nos últimos anos de sua vida se deve a transtornos psicossomáticos. Pfandl escreve com assombrosa segurança que "o enigma está resolvido": uma constituição neurótica, a menopausa e, como causa exterior determinante, o jubileu de 1694, que nela provocou uma grande emoção, explicam a mudança. Para ele, a mulher ideal é a "pícnica, loira e de formas flácidas e redondas, boa paridora e satisfeita parturiente, sem inclinações para o estudo nem pretensão de ser inteligente". Mas a pobre sóror Juana, longe de ser esse tipo ideal de mãe e esposa ariana, era morena e intersexual. Seu caso se agrava por ser astênica e de constituição delgada (os retratos mostram o contrário). O quadro clínico se completa com o excessivo afã em cavilar a masculinidade e o narcisismo. A essas características psicossomáticas negativas devemos acrescentar que "Juana Inés deve ter suportado o mais grave e doloroso tipo de atormentador e extenuante climatério que se possa dar". Sua "disposição maníaco-depressiva", conseqüência de sua constituição psicossomática e intensificada por uma menopausa terrível, se manifestou no jubileu de 1694: neste acontecimento externo ela encontrou uma ocasião para verter suas tendências de maceração masoquista.

A primeira coisa que surpreende na descrição de Pfandl — procurei resumir em poucas linhas muitas páginas de erudição pseudomédica (Pfandl não era psiquiatra) — é a leviandade das afirmações e a ousadia das conclusões. Está claro que sóror Juana era intersexual, mas o que quer dizer isso afinal? Só uma minoria do gênero humano não é intersexual. Por outro lado, sua masculinidade somática é uma fantasia: basta ver seus retratos; tampouco é psicológica, leiam-se seus escritos. Sua masculinidade — se é que se pode empregar essa palavra — não foi nem física nem anímica, mas na verdade uma resposta à interdição de ordem social, que a proibia de estudar, freqüentar a universidade e levar vida retirada e solitária de *scholar*. Nisso consistiu, precisamente, o conflito de sua vida, como já vimos. Direi mais, o que

surpreende em sua poesia é, exatamente, a consciência aguda de sua feminilidade, que em alguns casos vai da coqueteria à melancolia e em outros se apresenta como um desafio aos homens. Assim, seria mais exato falar de ambigüidade erótica, que não é a mesma coisa que intersexualidade. É um tema que já tratei longamente em diferentes capítulos deste livro, em especial nos dedicados aos poemas de amizade amorosa a María Luisa Manrique de Lara. Mas mesmo nesses poemas inflamados não é possível falar de safismo, salvo no sentido sublimado da tradição platônica renascentista.

Quanto ao hábito de cavilar: não é uma causa da melancolia, como parece acreditar Pfandl, mas um de seus efeitos. Em sóror Juana são claramente perceptíveis certas características do temperamento melancólico; ao mesmo tempo, também aparecem características que pertencem ao narcisista. A relação entre ambos se estreita e tem sido destacada várias vezes; contudo, as diferenças são profundas e as transformam em tendências opostas. O melancólico não está apaixonado por si mesmo, mas por um objeto ausente, e por isso Freud associou a melancolia ao luto. O melancólico acredita, além do mais, que foi o culpado pelo desaparecimento do objeto amado e daí as contínuas queixas e reprimendas que faz a si próprio. O narcisista, apaixonado por si mesmo e por sua imagem inalcançável (mas não ausente), padece de uma incapacidade de amar a outro. Não pode objetivar seu desejo. É claro que em sóror Juana a melancolia predomina sobre o narcisismo. A respeito de tudo isso já me estendi em muitas páginas deste livro. Por último, nem os traços melancólicos nem os narcisistas, isolados ou em conjunto, a transformaram numa maníaco-depressiva, como diz o professor alemão. Neurótica? No sentido clínico da palavra, não. Como em todos nós, em seu íntimo lutavam tendências e impulsos reprimidos e contraditórios, mas ela pôde viver, apesar das repressões e inibições, com certa plenitude: não só desenvolveu uma notável atividade de ordem prática como contadora — administrou os bens do convento, dirigiu as obras materiais de construção e reconstrução — como escreveu incansavelmente e nos deixou uma obra admirável. Transformou suas tendências e impulsos em atos e poemas.

Pouco necessário será nos determos no fator que, segundo Pfandl, desencadeou a crise: a menopausa. Por um lado, não sabemos em que idade experimentou Juana Inés o climatério; ela tinha quarenta e cinco anos em 1693 e a idade da menopausa varia de mulher para mulher. De outro, os efeitos do climatério não são tão terríveis como os descritos por Pfandl e, o mais importante, afetam sobretudo as casadas e mulheres que têm uma vida sexual ativa. Não era esse o caso de Juana Inés. Pensar que o jubileu foi a ocasião externa que permitiu a manifestação da dupla crise — a mania depressiva e a menopausa — é arbitrário. A data deve ter impressionado sóror Juana e muito mais seu mentor espiritual, que nela encontrou um motivo simbólico dentro do espírito da época. Mas seria demais esquecer todos os fatos e circunstâncias que precederam seu abandono da literatura: a admoestação de Fernández de Santa Cruz, a *Respuesta*, o retiro de Núñez de Miranda, a edição do beligerante segundo volume das *Obras* e a composição dos ainda mais beligerantes vilancicos de Santa Catarina, o tumulto de junho de 1692, a perda de influência do vice-rei e a conseguinte ascensão de Aguiar y Seijas, a morte repentina do marquês de la Laguna, a volta de Núñez de Miranda.

A grande e verdadeira excentricidade da interpretação de Pfandl (outros seguiram por esse caminho) consiste em divagar ao longo de páginas e páginas sobre a suposta instabilidade psíquica de sóror Juana e não dedicar uma única linha aos casos dos três prelados que foram seus censores. As cartas de Fernández de Santa Cruz às freiras de Puebla, oscilantes entre um sadismo delirante e uma religiosidade açucarada, estão cheias de expressões inquietantes; é perturbador ler essas frases em que a crueldade se mistura a efusões mais pias, envolvidas alternadamente pelo cheiro do incenso e da fossa. Nas anotações de Núñez de Miranda seu desprezo por si próprio, em luta permanente com seu orgulho, não retrocede diante de nenhum extremo: "Sou um saco de podridão, hediondo, abominável, e o que é pior, sabendo disso, não sou humilde". Certa ocasião, ao tirar da sotaina de um companheiro alguns piolhos, lhe disse: "Veja assim, companheiro, nossa colheita, piolhos, podridão e hediondez e com

tudo isso estamos cheios de vaidade". Quanto a Aguiar y Seijas, não é necessário lembrar suas obsessões e manias, seu ódio às mulheres e sua loucura com as esmolas. As vidas desses prelados não são exemplos de 'normalidade' e não se pode chamar nenhum deles de homem equilibrado. Contudo, ninguém fala de sua instabilidade psíquica e de seus graves transtornos psicológicos, mas da neurose de sóror Juana e seus acessos psicossomáticos. Estranha cegueira. Penso o contrário: que Juana Inés tenha sido capaz de resistir tanto tempo e só ao final do assédio tenha abdicado e seguido seus censores em suas mortificações inumanas é uma bela prova de sua fortaleza espiritual.

Não voltarei a falar de tudo o que já disse neste capítulo e nos anteriores. Acredito que eles explicam, até onde uma vida humana é *explicável*, a mudança de sóror Juana. Procurei inserir as circunstâncias de ordem pessoal nas de ordem intelectual e ambas no contexto mais amplo da sociedade novo-hispânica e suas agitações e tumultos. Não nego a presença e a importância das realidades psicológicas e fisiológicas. Ao contrário, eu as examinei com certa atenção. Mas explicar a submissão de sóror Juana como o resultado de uma alteração climatérica e uma fatalidade psicossomática me parece uma explicação pobre. As circunstâncias sociais foram muito mais decisivas que as mudanças hormonais e os complexos da infância. Essas circunstâncias sociais foram também *históricas*; quem diz história alude ao imprevisto e ao acidente, quer dizer, àqueles acontecimentos que os homens, com sua curta razão, ainda não podem nem medir nem prever. História foi a misoginia do setemesinho Aguiar y Seijas e sua rivalidade com Fernández de Santa Cruz; a obcecada teimosia de Núñez de Miranda, empenhado em converter em santa uma mulher que não tinha vocação religiosa; a política da Companhia de Jesus na China e no México; a amizade amorosa com a condessa de Paredes; o padre Kircher como continuador da tradição hermética; o nascimento ilegítimo de sóror Juana Inés e sua carência de fortuna; seus anos na corte vice-reinal e seus trabalhos como poeta semi-oficial do palácio e da catedral... Em suma, tudo o que foi sua vida, mas também o que foi a história da sociedade em que viveu. Sem os distúrbios de 1692 ou sem a

morte do marquês de la Laguna, talvez tivesse encontrado proteção contra as iras de Aguiar y Seijas e a severidade de Núñez de Miranda; sem sua imprudente decisão de escrever por ordem de Fernández de Santa Cruz a crítica a Vieira, talvez não tivesse sido incomodada. Sua história pessoal foi feita da mesma substância ao mesmo tempo maleável e corrosiva da história do mundo.

Entre todos esses fatos, dois me parecem fundamentais, embora insuficientes por si sós para explicar sua queda final. O primeiro: a oposição entre a vida intelectual e a conventual com seus deveres e obrigações; o segundo: sua condição feminina. Este último talvez tenha sido o realmente decisivo — se fosse homem, não a teriam atormentado os zelosos príncipes da Igreja. A incompatibilidade entre as letras sagradas e as profanas recobria outra, mais profunda: a contradição entre as letras e ser mulher. Por isso, no final, a sóror Juana poeta não se transforma numa teóloga ou doutora da Igreja, mas numa penitente que "enterra, com seu nome, seu entendimento". Sóror Juana cede, mas não sem lutar: durante mais de dois anos, numa crescente solidão, tem que fazer frente a um assédio que às vezes assume os traços da doçura paternal, e outras, o rigor da perseguição. Ao mesmo tempo que o cerco se fecha, sente tremer os fundamentos de seu mundo: o poder mostra-se simultaneamente vacilante e cruel, os grandes disputam, o povo se amotina e queima os símbolos da autoridade: o palácio do vice-rei e do cabido. A fé e as crenças de sóror Juana foram cúmplices de sua derrota. Presenteou seus livros ao seu perseguidor, castigou seu corpo, humilhou sua inteligência e renunciou ao seu dom mais próprio: a palavra. O sacrifício no altar de Cristo foi um ato de submissão diante dos prelados soberbos. Em suas convicções religiosas encontrou a justificação de sua abjuração intelectual: os poderes que a destroçaram foram os mesmos a que ela servira e louvara.

6. ENSAIO DE RESTITUIÇÃO

A tentação de ver a cultura — as artes, as ciências, as crenças, as idéias — como um reflexo do desenvolvimento da sociedade e das forças que pugnam em seu interior é provavelmente tão velha quanto a própria história. No último século e meio, pela dupla influência do marxismo e do positivismo, essa maneira de pensar se transformou no método favorito de muitos historiadores. Confesso que sempre me pareceu uma aberração ver na poesia provençal uma conseqüência do modo de propriedade do século XII ou nas estrofes de Safo um eco do regime escravocrata da Antiguidade. O que sempre me surpreendeu foi o fenômeno contrário: a relativa independência da arte dos determinismos sociais. Os esplêndidos nus de Courbet, que nexos têm com a sociedade na qual ele viveu e até mesmo com a ideologia do pintor? Também me surpreende que a arte de outras épocas, que expressa idéias alheias às nossas, toca temas que já não nos pode comover e exalta mitologias estranhas, continue provocando nosso fervor e nossa admiração. Não sou o único que se fez essa pergunta. Marx também a fez e tampouco pôde respondê-la:

> A dificuldade não consiste em compreender que a arte grega e sua época estão ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade está em saber por que ainda constituem, para nós, uma fonte de gozo estético e por que continuam sendo normas e modelos inalcançáveis.

A idéia oposta provoca também minha desconfiança. Platão via na realidade uma cópia imperfeita das idéias. Por sua vez, a arte era uma cópia de uma cópia. Muitas vezes pensei exatamente o contrário: como não sentir, diante de certos quadros,

sinfonias e poemas, que estou não diante de uma degradação da idéia, mas frente a uma exaltação da realidade? Jamais viveremos num mundo tão perfeito e feliz, no qual cada acorde é um acordo, como o mundo pelo qual transitamos ao ouvir a sinfonia *Júpiter*. Para os gregos a natureza era o paradigma e a arte, sua cópia; para nós, o mundo natural já não é sagrado e nossas ciências e técnicas, ao dominá-lo, o transformaram num complexo de forças e reações. A natureza nem é sábia nem inteligente — é um cego processo. A mesma coisa aconteceu com todas as outras idéias e mitologias: o céu ficou despovoado de conceitos e divindades, a teologia é um casarão desabitado. A *idéia* não é o modelo da arte. Em suma, uma e outra concepção me inspiram o mesmo receio: não posso ver a cultura, quer dizer, a soma de invenções e criações pelas quais o homem se fez homem, como o reflexo das cambiantes forças sociais ou como o imperfeito modelo das idéias imutáveis. Acho que nos dois casos se esquece, ou pelo menos se desdenha, a criatura sem a qual não existe nenhum desses prodígios. Diante de uma situação dada e dentro de certos limites, o homem concebe, inventa, imagina e, numa palavra, tem uma *ocorrência*: fabrica um machado, desenha um signo, concebe a imagem de uma divindade. O homem está sujeito às leis do desenvolvimento social e do pensamento (quero dizer, não pode pensar um triângulo circular), mas dentro desses limites inventa, transforma, cria. A cultura é liberdade e imaginação.

Dito isso, como negar que existe uma espécie de harmonia ou correspondência entre os utensílios, as instituições, as filosofias e as obras de arte de uma sociedade? Ignoro se a poesia náuatle, com sua obsessiva menção das palavras flor, canto e jade, é realmente uma metáfora de uma das instituições centrais da sociedade asteca: a 'guerra florida', na qual o coração da vítima se identifica com a flor e o jade com o poder renovador da natureza. Contudo, há uma clara correspondência entre o sistema metafórico da poesia e a guerra ritual. Ignoro também se a 'guerra florida' é a forma de socialização do mito solar da diária criação do mundo; ou seja, ignoro se a guerra é a tradução em atos de um mito ou se esse mito não é outra coisa senão a projeção, no céu da ideologia, das relações sociais que constituíam o

mundo asteca. A discussão sobre o tema pode ser (é, tem sido e será) interminável. Mas o que não se pode negar — mais aqui de Platão e Marx — é que existe uma visível correspondência entre as metáforas da poesia náuatle, a 'guerra florida' e o mito solar da criação do mundo. A demonstração pode repetir-se com o mundo românico e o gótico, com a Florença dos séculos XIV e XV ou com a França do século XVIII. A idéia de estilo ou maneira inerente a um período corrobora o que acabo de dizer; por mais profundas que sejam as diferenças entre um artista e outro, existe alguma coisa que os une: o estilo de sua época. É a marca da temporalidade não abstrata, mas histórica. Sim, o tempo passa, contudo passa sempre por um aqui e através de uma comunidade. O estilo é o rastro dessa passagem, sua marca.

A autonomia das obras de arte diante dos determinismos históricos e sua fatal inserção numa época e numa sociedade parecem ser idéias contraditórias e até mesmo incompatíveis. Talvez o sejam, mas a realidade também é contraditória. A cultura de uma sociedade numa dada época é um sistema de vasos comunicantes que se irrigam e se relacionam. É impossível reduzir esse conjunto de ações e reações a um determinismo estrito; também o é negar a conexão das partes entre elas e com o todo. A idéia de causalidade já não parece gozar da simpatia de muitos historiadores modernos; as causas são muito numerosas, a tal grau que é praticamente impossível detectá-las e medi-las. Ao mesmo tempo, em cada acontecimento é perceptível, além da ação das chamadas causas, a do acidente. Talvez chamemos de acidente uma causa que nossa razão e os métodos de investigação de que dispomos são impotentes para prever e conhecer. Enfim, se a idéia de causa parece evaporar-se na pluralidade de motivos e fatores que intervêm no fato mais insignificante, não o está a da correspondência; esta idéia, que começou com uma noção filosófica e depois se transformou numa visão estética do mundo, é fecunda no campo da história: os fatos, as obras e até as personalidades se correspondem. E mais, *rimam*. A pintura de Vermeer rima com a burguesia mercantil dos Países Baixos no século XVII; se nas paisagens de Monet a visão da natureza deixou de ser um desenho e uma arquitetura para se transformar

numa vibração, como nela não ver, justamente por seu propósito de expressar sensações, uma pintura de idéias? As idéias de seu tempo sobre a estrutura íntima da natureza.

Essa pequena digressão teve um duplo propósito: o primeiro, justificar a maneira com que procurei encontrar certas correspondências e rimas — seria demais chamá-las explicações — entre a história da Nova Espanha, a pessoal de sóror Juana e o caráter de sua obra; o segundo, mostrar que a crise final de sua vida e os acontecimentos sociais e políticos de 1692 estão unidos não por uma impossível causalidade, mas por uma real correspondência. Embora se trate de ordens distintas de fatos — um se inscreve no âmbito íntimo, religioso e intelectual de uma freira literata e o outro é um fenômeno político e social —, ambos possuem o mesmo sentido. Este sentido é o que lhes dá unidade histórica e nos permite, parcialmente, desentranhá-los e compreendê-los. O tumulto de 1692 não foi uma revolução, nem sequer uma revolta, foi um motim. Uma política equivocada em matéria de preços, um excesso de chuvas, uma praga agrícola, dificuldades de transporte do grão, monopólios e um sistema injusto de distribuição provocaram o descontentamento popular. Duas circunstâncias precipitaram os acontecimentos: o sermão antigovernamental do franciscano Escaray e os atritos sociais. Na Nova Espanha as diferenças sociais e raciais se confundiam; o ressentimento acumulado pela população indígena, as 'castas' e os *criollos*, tudo isso se juntou à justa cólera devido à escassez de milho e trigo. Jogaram azeite no fogo das acusações — verdadeiras ou caluniosas — de que o vice-rei e seus aliados eram os culpados pelo monopólio e pela especulação. Contudo, um exame um pouco mais detido dos fatos revela outros aspectos.

Sem o sermão de Escaray, quer dizer, sem a sanção da palavra religiosa, o motim talvez não tivesse ocorrido. O clero era a consciência da população e as palavras do franciscano puseram em marcha o movimento de reprovação geral. Desconhecemos os termos do sermão, mas, por mais violentos que tenham sido, é certo de que não foram uma crítica dos princípios da ordem social, mas dos desacertos dos governantes. Ortega y Gasset fez uma feliz distinção entre a fibra revolucionária e a reformista: a

primeira faz uma crítica dos usos, a segunda, dos abusos. O sermão de Escaray pertencia ao segundo grupo. Pelos relatos da época sabemos que o sermão foi ouvido com aprovação. Foi pronunciado na catedral, numa cerimônia solene, assistida pelo governo e também pelo alto clero. Entre os ouvintes não se encontravam índios e os grupos populares que depois incendiaram o palácio vice-reinal e o cabido. Quem foram então os que receberam com aprovação as críticas do franciscano? Talvez alguns espanhóis e sobretudo os *criollos*, esse grupo que sentia a Nova Espanha como sua verdadeira pátria e era composto por uma ampla gama social e econômica: fazendeiros, mineiros e comerciantes ricos, mas também clérigos, médicos, juristas, estudantes e uma classe média pobre. Apesar de suas diferenças econômicas e sociais, os *criollos* estavam unidos por seus agravos contra os espanhóis. Eles não intervieram no motim, mas foram os que o justificaram com suas críticas e os que incitaram os ânimos com suas injúrias contra a administração do vice-rei. Foram *criollos* os "vassalos mais leais de Sua Majestade", que não cessaram de escrever ao rei e ao seu primeiro-ministro longas cartas de acusação contra a administração vice-reinal e foram *criollos* os anônimos autores dos pasquins contra o conde de Galve e sua família.

As classes e os grupos sociais que participaram do tumulto foram os mesmos que, cem anos depois, lutaram pela independência do México. Contudo, o motim não foi um anúncio da independência. Foi uma negação da ordem social e de seus símbolos: o palácio do vice-rei e o da prefeitura. Essa negação não continha nenhuma afirmação, nenhum projeto de reforma. Foi um movimento espontâneo de cólera que cresceu e se estendeu com a mesma rapidez com que se extinguiu. Atribuir os fatos ao pulque ou a uma conspiração fantástica dos 'caciques' foi uma tentativa de ocultar a verdade do acontecido. Por que o levantamento careceu de esqueleto e articulações? O que lhe faltou? Em primeiro lugar, a classe que na Idade Moderna fez as revoluções — os intelectuais aliados à alta e à pequena burguesia. Na Nova Espanha a classe intelectual era composta predominantemente pelo clero, mas os clérigos, até mesmo os mais cultos como Sigüenza y Góngora e sóror Juana, tinham noções muito incom-

pletas das idéias modernas, sobretudo na esfera da política. A Nova Espanha carecia dos instrumentos intelectuais para iniciar, senão uma revolução — impensável em fins do século XVII —, pelo menos uma tímida reforma. Na própria Espanha não teria sido viável um movimento dessa natureza. O império espanhol era uma formidável construção política e intelectual, regida por dois poderes, o trono e a Igreja, ambos constituídos por duas poderosas burocracias. A ortodoxia monárquico-católica, fundamento e cúspide do edifício, abarcava por meio das duas burocracias a esfera da vida pública tanto como a das crenças, das idéias e da vida privada. Assim, a tradição novo-hispânica não continha princípios que pudessem servir de fundamento para elaborar uma crítica e propor uma reforma da sociedade. Um pouco depois, com o advento da dinastia dos Bourbon, no reinado de Carlos III, iniciou-se uma reforma. Por ter vindo de cima ficou incompleta; embora tenha limitado o poder da Igreja, o monarca aumentou seu poder e aí se fortaleceu um vício de nossas sociedades: o centralismo.

A crítica da ortodoxia começou na Europa com a Reforma. Ela foi do cristianismo romano dentro do cristianismo, uma crítica religiosa da crença estabelecida. Essa tendência foi transplantada ao continente americano pelos colonos ingleses e culminou na transformação da democracia religiosa dos puritanos da Nova Inglaterra na democracia política dos Estados Unidos. Isso significa que, *dentro* da tradição da Nova Inglaterra, existiam, em embrião, esses princípios que fizeram falta, de forma cruel, na Nova Espanha. Em outros países, sobretudo na França, a crítica não se fez dentro do cristianismo, mas fora dele; não foi religiosa, e sim filosófica. O alvo dos ataques dos filósofos foram os dogmas do catolicismo e, principalmente, a Igreja e o clero. Na França se dera um fenômeno que teve, simultaneamente, parentesco com a crítica religiosa da Reforma e com a crítica filosófica, embora tenha permanecido dentro da ortodoxia: o jansenismo. Muito bem, a Espanha não teve nem Reforma, nem jansenismo, nem filosofia do Iluminismo. Tanto a Revolução da Independência dos Estados Unidos como a Revolução Francesa foram conseqüências de suas respectivas tradições intelectuais,

religiosas e morais. Foram rupturas, mas rupturas que, de certo modo, continuavam a tradição: a democracia religiosa do puritanismo e a crítica filosófica da Igreja e da monarquia. Em ambos os casos as duas sociedades se renovaram por dentro. A evolução política da Holanda e da Inglaterra, que precederam a França e os Estados Unidos nesse caminho, oferece em termos gerais a mesma característica: os agentes e princípios da mudança já existiam em suas tradições.

O tumulto de 1692 não tem, em si mesmo, muita importância, salvo como um sinal da situação histórica da Nova Espanha e da metrópole. A ausência na Nova Espanha e em suas possessões de uma tradição filosófica e crítica religiosa — fundamento do mundo moderno — fez com que, um século depois dos tumultos de 1692, os mexicanos não voltassem os olhos ao seu passado, mas só para o futuro. Assim o fizeram, no começo, com extraordinária timidez: o grito do padre Hidalgo ao iniciar a luta pela Independência — "Viva Fernando VII, morra o mal governo!" — é muito parecido com a fórmula com que os *criollos* de 1692 assinavam suas cartas ao rei contra o conde de Galve: "Os mais fiéis vassalos de Sua Majestade". É verdade que os jesuítas e os *criollos* haviam concebido um vago projeto, o Império mexicano, transfiguração do espanhol e do asteca, mas essa concepção foi mais um sentimento que uma idéia. Como projeto só foi formulado até o início do século XIX. Para então já era, como a realidade bem demonstrou, inoperante. Foi preciso adaptar-se outro projeto, trazido de fora (os modelos foram os Estados Unidos e a França), e imposto ao país como uma camisa-de-força. A sociedade novo-hispânica, que sobrevivera um século, morreu sufocada nessa camisa. Em seu lugar nasceu outra: a República do México. Essa é a origem, e uma das causas, da fragilidade de nossas instituições democráticas e das dificuldades que temos enfrentado para nos transformarmos numa nação moderna.

Seria pouco necessário assinalar as semelhanças entre a situação pessoal de sóror Juana e os deslizes por que temos passado no processo de modernização. Entre sóror Juana e seu mundo havia uma terrível contradição, não só intelectual como vital, que pode ser condenada em três pontos. O primeiro entre sua

vocação pelas letras e sua condição de religiosa. Em outros momentos, embora não na Nova Espanha, a Igreja se mostrara tolerante e abrigara escritores e poetas que, às vezes com grave e público descuido de seus deveres religiosos, se haviam dedicado exclusivamente às letras. Estes casos — os mais notáveis são os de Góngora, Lope de Vega, Tirso de Molina e Mira de Amescua — são diferentes do de sóror Juana num ponto essencial: eram poetas e dramaturgos, não intelectuais. Na freira mexicana confluíam duas vocações: a de poeta e a de intelectual. Em fins do século XVII, na Espanha e em seus domínios, um religioso com vocação intelectual só podia e devia consagrar-se à teologia e aos estudos sagrados. Essa incompatibilidade se agravava porque a extraordinária inquietude intelectual de sóror Juana e sua curiosidade enciclopédica (a mesma coisa se pode dizer de Sigüenza) coincidiam com um momento de imobilidade da Igreja e de prostração da cultura hispânica.

O segundo ponto de discórdia se originava na condição de mulher de sóror Juana. O fato de uma mulher — e mais, uma freira — dedicar-se com tanto afinco às letras devia simultaneamente maravilhar e escandalizar seus contemporâneos. Ela foi chamada de 'décima musa' e 'fênix da América'; essas expressões de admiração eram sinceras e devem tê-la deixado um pouco confusa. Ela nos conta na *Respuesta* que, ao lado desses elogios, não faltavam as críticas e censuras. Essas últimas vinham de altos prelados da Igreja novo-hispânica e se fundavam num ponto de doutrina. Não em vão o bispo de Puebla, ao lhe pedir que deixasse as letras profanas, citava São Paulo. Era muito diferente ser tolerante com Lope e Góngora, maus sacerdotes, que com sóror Juana Inés de la Cruz. Embora sua conduta não fosse reprovável, suas atitudes, sim, o eram. As letras profanas eram ocasião do pecado de elação, um pecado ao qual o vão sexo feminino é particularmente suscetível. Lúcifer perdeu o orgulho porque é o pecado que conduz à rebeldia. Entre as letras, que tiram a mulher de seu estado natural de obediência, e a rebelião, os censores de sóror Juana viam um nexo natural de causa e efeito. Ela transformara a inferioridade, que em matéria intelectual e literária se atribuía às mulheres, em motivo de admiração e aplauso públi-

co; os prelados transformaram essa admiração em pecado e sua obstinação em continuar consagrada às letras, em rebeldia. Por isso lhe exigiram uma abdicação total.

Por último, o conhecimento a que aspirava sóror Juana, segundo já vimos em *Primero sueño* e na *Respuesta*, não era o saber que a religião lhe podia dar. Seus afãs intelectuais e morais estão muito longe de uma Santa Teresa ou um São João da Cruz. Ela não quer, como o santo, anular seu entendimento, mas aguçá-lo; não procura, como Santa Teresa, que a penetre a luz divina: quer penetrar, com a luz de sua razão, o opaco mistério das coisas. É difícil definir com exatidão que tipo de conhecimento era o que buscava. Claro que não se propunha à união com Deus. Pela análise que fiz de *Primero sueño* se podem distinguir, não muito claramente, duas espécies de saber. Um, de estirpe neoplatônica, consistia na contemplação, não tanto das idéias ou essências, mas da prodigiosa máquina do universo — para empregar a expressão que ela usa várias vezes. Ver o que é, não transformado em abstração ou idéia, mas em sua harmonia e real movimento. Outro, mais moderno, corresponde a um saber enciclopédico; conhecer os segredos de cada ciência particular e os elos que unem umas às outras. Nenhum desses conhecimentos tinha cabimento num convento de religiosas. Na *Respuesta* aparece ainda mais nitidamente qual é o saber a que aspira: o deste mundo. É verdade que ela diz que todos esses conhecimentos são preparação para a teologia, a mais alta das ciências. Ela o diz para se defender de seus censores e sabendo que não é necessário conhecer química para pensar sobre a graça eficiente nem para se unir a Deus.

Se ela tivesse tido a possibilidade de levar até os últimos extremos essas contradições, o resultado teria sido a crítica dos fundamentos de seu universo espiritual e a negação dos preceitos e convicções intelectuais que a haviam formado. Ir para a frente significaria negar seu mundo e adotar outros princípios. Quais? Os da modernidade nascente. Mas já vimos, pelo exame de sua biblioteca e de seu *Primero sueño*, que ela tinha noções vagas das duas ciências que, em seus dias, haviam transformado a imagem do universo: a astronomia e a física. Também desconhecia a filo-

sofia de sua época, que quebrantara os fundamentos do neotomismo no qual ela fora educada. Como aos *criollos* e índios amotinados em 1692, sua tradição não lhe oferecia elementos nem princípios para levar até o fim a tarefa de demolição crítica que sua situação lhe exigia. Além disso, do mesmo modo que os queixosos e os amotinados careciam do espaço político em que pudessem soltar seus agravos, sóror Juana tampouco teria tido possibilidades para expor esses novos pontos de vista. A resposta imediata teria sido a Inquisição. Havia outra saída que não fosse ceder e abdicar? A sociedade novo-hispânica oscilava entre o motim e a submissão, entre a *Respuesta* e a *Renuncia a las letras profanas*. Há um impressionante paralelo entre a situação social e a cultura da Nova Espanha: uma e outra eram a expressão da mesma crise histórica e ambas eram situações sem saída.

As reflexões que fiz sobre o estado da Nova Espanha não são inexatas, mas unilaterais. Nos três séculos de sua existência, a Nova Espanha foi uma sociedade pacífica, estável e razoavelmente próspera. A Cidade do México chegou a ser maior, mais rica e bela que Madri. A agricultura e a mineração alcançaram notável desenvolvimento e assim surgiu um grupo de ricos proprietários *criollos* e outro que se distinguiu na Igreja, na Universidade e na milícia. Os *criollos* ricos foram generosos e construíram igrejas e hospitais que ainda admiramos. Também a cultura, dentro das terríveis limitações que indiquei, mostrou vitalidade. Apesar da espécie de paralisia dourada em que viveu, a Nova Espanha alcançou logros e produziu obras que nós, seus descendentes, ainda não superamos. No domínio social, três séculos de paz ininterrupta; no das crenças coletivas, a Virgem de Guadalupe, uma imagem que fez mais pela formação da idéia e consciência de nação que todos os mitos oficiais e oficialóides que propagaram os sucessivos governos republicanos durante os séculos XIX e XX; na esfera jurídica, uma série de instituições prudentes e sábias — nem sempre cumpridas, é verdade — destinadas sobretudo a proteger os mais fracos, os índios; em matéria de urbanismo, alguns monumentos e edifícios que nos assombram e, principalmente, um conjunto de cidades que pouco paralelo têm no continente: Morelia, Oaxaca, Guanajuato (para não falar

das que destruímos nos últimos trinta anos); no campo das letras, no século XVI um grupo de poetas notáveis e no século XVII um dos grandes escritores de nossa língua: Juana Inés de la Cruz. Por tudo isso, a crítica da Nova Espanha termina sempre, nos vários sentidos da palavra, num *reconhecimento*.

Claro que não devemos enxergar essa sociedade como um modelo ou um paraíso perdido. As iniqüidades sociais eram muitas e a natureza estritamente hierárquica e autoritária do regime impedia, como já vimos, tanto a denúncia das injustiças como sua correção. Não podemos fechar os olhos diante dos abusos dos poderosos e das exações dos grupos dominantes; é impossível ignorar a injustiça congênita daquela sociedade que consagrava o privilégio. Deve-se dizer, por outro lado, que a Nova Espanha não foi uma exceção nem na história humana nem em seu tempo. Gibbon dizia que se alguém tivesse que escolher "o período da história do mundo no qual a espécie humana fora mais feliz e próspera, escolheria sem vacilar o transcorrido entre a morte de Domiciano e a ascensão de Cômodo" (96-180). Quem, hoje, assinaria embaixo desse juízo? O Império dos Antoninos foi um despotismo ilustrado em guerra perpétua e que regia inumeráveis nações submetidas e uma população de escravos. A época em que Gibbon escrevia, o século XVIII, foi também a de outro despotismo ilustrado; os monarcas guerreavam sem cessar entre eles ou empreendiam guerras de conquistas em outros continentes: os escravos haviam sido substituídos pelos povos das colônias na América, Ásia e África. Ali, onde as potências européias ainda não haviam estabelecido seus impérios, governavam regimes bárbaros e cruéis ou, na China e no Japão, déspotas letrados como os da Europa.

Desde o século XVI muitos escritores europeus, seguidos no século XIX pelos hispano-americanos, marcaram a dominação espanhola e portuguesa com os ferros do opróbrio; para restabelecer um pouco o equilíbrio da balança, bastará lembrar que em nossos países, por mais terrível que tenha sido sua condição, os índios escaparam da sorte que sofreram seus irmãos no norte do continente: o extermínio. Como se explica então o posterior destino da Nova Espanha e os tropeços históricos que seus des-

cendentes têm enfrentado? Já observei na Primeira Parte deste livro que a Nova Espanha era uma sociedade que não sabia nem podia caminhar. Ao conquistar sua independência, os mexicanos se sentiram perdidos no mundo moderno: nada nem ninguém os havia preparado para enfrentar o motivo dominante da história mundial até nossos dias: a mudança, o progresso. Vinganças do tempo: hoje muitos europeus e americanos, desiludidos e até aterrados com os desastres do progresso, redescobrem na ecologia e em outras posturas os meios para *retardá-lo*. O progresso virou sinônimo de morte.

O que distingue um grande poeta? Segundo Eliot, três qualidades: a excelência, a abundância e a diversidade. Sóror Juana é uma poeta abundante, embora em seu caso, como no da maioria dos poetas, só alguns de seus poemas resistem à prova final, a da perfeição. Também é diversa, não só pela variedade das formas e metros como pelos temas e pela riqueza de acentos e tons. Enfim, alguns de seus poemas, como já vimos, podem ser comparados com as obras mais perfeitas dos artistas da nossa língua. Sua obra — penso primeiro em *Primero sueño*, em *El divino Narciso* e em um punhado de poemas eróticos — pertence não só à literatura de nossa língua como à de nossa civilização.

A abundância, a variedade e a excelência de sóror Juana a caracterizam, em primeiro lugar, como versificadora. Navarro Tomás a coloca, no século XVII, ao lado de Góngora e Lope de Vega. Podemos ir mais adiante e dizer que durante os séculos XVIII e XIX não há nenhum poeta que tenha usado tal variedade de metros e formas com sua refinada mestria. Para encontrar seus pares é preciso chegar ao começo do nosso século, aos poetas modernistas: Darío e Lugones principalmente. Sóror Juana manejou com soltura toda espécie de versos e se destacou no emprego de combinações métricas e estróficas pouco usadas. É curioso, contudo, que não tenha praticado outras formas. O exemplo mais notável é a *terza rima*, os tercetos endecassílabos que vêm de Dante e foram usados por todos os poetas espanhóis dos séculos XVI e XVII. Também é notável que, apesar da perfeição e variedade formal de seus poemas, não influenciasse os

poetas que vieram depois dela. Os gostos haviam mudado e sua obra foi esquecida durante dois séculos. Mais que um começo, como Darío, foi um final: absorveu quase todas as formas de sua época e, em muitos casos, as levou à sua perfeição final. Se, como é natural e previsível, a curiosidade e o amor pela métrica renascem entre os novos poetas — a poesia é antes de tudo uma arte verbal rítmica —, talvez alguns deles descubram nas combinações dos vilancicos e das loas um modelo e um estímulo.

Seus contemporâneos a elogiaram por haver seguido o exemplo de Góngora. Os tratadistas do século XVIII, os românticos e os críticos do começo do nosso século a condenaram pela mesma razão. De tudo isso só se salvou aquela parte de sua obra que não estava contaminada pela peste gongorista. Vem a ressurreição de Góngora e sóror Juana outra vez foi elogiada por seu gongorismo. A influência do poeta cordovês sobre a freira mexicana é inegável e se exerceu em profundidade e extensão; de um lado, ela se apropriou de muitos dos procedimentos de Góngora: hipérbatos, cultismos, perífrases, antíteses, metáforas; de outro, essa influência se estendeu a muitos poemas, entre eles, a duas de suas composições mais notáveis: o *Romance decasílabo (Romance decassílabo)* para a condessa de Paredes e *Primero sueño*. Mas devemos dizer que quase todos esses procedimentos aparecem na maioria dos poetas dessa época, sem excluir os que professaram declarada inimizade às doutrinas literárias de Góngora, como Lope de Vega e Quevedo. Além disso, a presença de Góngora não é a única: em seus poemas existem ecos de outros poetas, como já observei. Às vezes ela escreve poemas de grande pureza e transparência, mais próximos do século XVI que das correntes poéticas em voga no século XVII. Eu me refiro a algumas composições de *El divino Narciso* e sobretudo às liras de amor. Esses poemas revelam outra faceta de seu talento: não a sensualidade um pouco fria e tortuosa como uma coluna salomônica do *Romance decasílabo* nem o melancólico jogo de reflexos dos conceitos nas décimas do retrato, mas uma poesia cristalina e fluente.

A influência de Calderón não foi menos determinante que a de Góngora. Esse grande dramaturgo e poeta lírico mediano,

diz com agudez Gerardo Diego, "substitui a sensibilidade pelo engenho (...) simetriza o que em Góngora era equilibrado (...) transforma a surpresa em tópico (...) Calderón é a academia de Góngora". Juízo severo mas exato. O que extraiu sóror Juana de Calderón? O método, a maneira, quer dizer, o que se transmite em poesia. Por sorte, embora se sirva dos moldes e fórmulas calderonistas, muitas vezes ela é salva pela sensibilidade. As 'flores de pano' de Calderón nela logo se animam, desprendem o aroma e se desfolham. Em suma, se fizermos uma releitura de seus poemas, vamos perceber que nem os que ostentam a influência de Góngora, com as exceções que já indiquei, nem os calderonistas são os melhores. Tampouco são a maioria. Alguns de seus mais sentidos romances de amor e reflexão interior, certas endechas e décimas (especialmente as que têm como tema aquele seu retrato que enviou à condessa de Paredes) são poemas que só ela poderia ter escrito. Neles as influências se evaporaram. Direi mais, a verdade é que só em pouquíssimos casos, apesar dos ecos e influências, deixa de ser ela própria. Sóror Juana escreve no final de uma grande época de poesia — afetada, também, por uma retórica floreada —, absorve as tendências de seu tempo e participa de seu estilo ou estilos. Como todos os grandes poetas, ela saiu preservada por sua sensibilidade, seu talento e instinto. Quase sempre disse o que tinha a dizer. O que só ela podia dizer.

Não é fácil expressar em palavras e conceitos o que sentimos e pensamos ao ler um poema. Sentimentos e pensamentos fugidios como o próprio tempo e que nos deixam mais uma impressão do que uma idéia clara. Essa impressão nos faz dizer que preferimos este poema àquele. Os juízos fundados nessas impressões provocaram a desconfiança dos críticos de profissão, que preferem métodos menos incertos e se aproximam dos poemas com procedimentos que vão desde a reflexão filosófica às análises das ciências. Mas a agudeza das descrições críticas e a exatidão dos juízos dependem invariavelmente da sensibilidade e da inteligência do crítico mais do que da bondade do método. Um crítico obtuso, qualquer que seja o sistema que empregue, concluirá o estudo do poema com um juízo obtuso. Um crítico inteligente, mas de sensibilidade pouco aguçada, escreverá um ensaio

no qual tratará de cada um dos aspectos do poema, menos um, seu coração — a própria poesia. Os métodos para compreender, gostar e julgar um poema são legítimos se antes forem cumpridas duas funções: a primeira, a impressão que sentimos ao ler o poema (a palavra impressão não é muito exata e tem má fama, mas todas as outras oferecem os mesmos inconvenientes: sentimento, sensação, prazer, gosto, surpresa ou seus contrários equivalentes — desgosto, horror, tristeza, pavor, melancolia); a segunda, aquela que pensamos ao sentir o que sentimos. Ou seja, a compreensão da poesia se baseia no sentimento e no entendimento, na impressão e na reflexão. Poderíamos acrescentar outro requisito: o sentido da proporção e do número. Os dois primeiros, me parece, o incluem. Lembrei esses aspectos óbvios porque é impossível, sem cumprir essas duas condições, nem compreender a poesia de sóror Juana nem responder a esta pergunta: o que a distingue de seus contemporâneos?

É impossível definir numa palavra ou frase o elemento distintivo de sua poesia. É uma qualidade elusiva embora claramente perceptível: lucidez, ironia, consciência dos limites, amor pela nitidez do conceito e pela clareza do desenho, paixão que termina na melancolia, gosto pela reflexão interior? Embora esse punhado de palavras e frases que joguei sobre a página possam ser um ponto de partida, prefiro deter-me um pouco em seus poemas de amor e compará-los com os de alguns de seus contemporâneos. De certo modo, esses poemas a definem. Ao falar de poemas de amor incluo, naturalmente, os de amizade amorosa, alguns romances sacros e aqueles em que reflete sobre si própria. O amor é uma paixão, um padecimento que nos faz sair de nós mesmos em busca da pessoa desejada e, num segundo movimento, nos faz voltar a nós mesmos e interrogar nossa intimidade: buscamos ali o rastro do objeto amado ou contemplamos em silêncio seu fantasma. Fiel à tradição poética e ética de nossa cultura, na poesia de sóror Juana aparecem esses momentos com extraordinária autenticidade. Essa dialética, por outro lado, não falha em toda a boa poesia erótica do século XVII e, claro, nos poetas que nos deixaram intensos poemas de amor desse século: Lope de Vega e Quevedo.

Poetas com visões e experiências opostas do amor: Lope, sucessão de mulheres e de amores; Quevedo, misoginia e platonismo. No primeiro, a diversidade de experiências não nega a unidade de sua paixão. Amou cada uma de suas amantes com a totalidade do amor único. No caso de Quevedo teríamos que falar, mais do que de unidade passional, de fixação e até de obsessão. Seu amor é fantasmagórico, seja no platonismo de seus sonetos ou em seu complemento, essas composições satíricas nas quais o corpo feminino se resolve em podridão e um monte de ossos. O amor de Quevedo é, na verdade, uma meditação sobre a mortalidade. A paixão amorosa, desencarnada, transforma-se por meio da antítese e de paradoxos num *ars moriendi*. Saber amar é saber morrer. Ou saber viver eternamente na morte. Nada mais afastado de Lope. O amor, para ele, não é nem uma contemplação da morte nem uma meditação sobre a vida: é um destino. O que busca na mulher? Talvez nada; sofre a atração do astro feminino. O desejo e suas imagens reiterativas, a um tempo fixas e frenéticas, as intermináveis horas da ausência e seu povoado fantasma, as súbitas secas, o caudal do pranto, os ciúmes e os despeitos, os encontros e as despedidas, as esperas, o rio da ternura na aridez de um quarto, todas as paixões alimentam a paixão amorosa de Lope, feita de cinismo realista e perene inocência.

Seria inútil procurar nos poemas de sóror Juana a obstinação de Quevedo, no final resolvido em fumaça; tampouco a vastidão, a variedade e a riqueza de Lope. Sua experiência foi mais limitada: nem o apetite sem retribuição do primeiro nem os transportes do segundo. Não conheceu, como Lope, o saber dos sentidos — tocar e ser tocado, descobrir a calidez da outra pele e, em plena noite, ver como nos enche o peito o riso do nosso parceiro —, um saber que sabe o que não sabem todas as filosofias. Tampouco teve, como Quevedo, um trato íntimo com o esqueleto que será um dia nosso parceiro. (O terrível em Quevedo é que o parceiro se transforma em espectro *antes* do ato amoroso.) A poesia de sóror Juana é singular porque encontra na paixão não um destino como Lope nem uma condenação como Quevedo, mas uma consciência. Sente com intensidade, porém jamais toca a pessoa desejada, no que se poderia parecer com

Quevedo; a diferença é que esse sentimento não se transforma numa filosofia na qual os corpos se incendeiam para que de suas cinzas brotem as almas. Seu amor é daqui: não é um traslado, apesar de seu neoplatonismo, a um mais-além de espíritos desencarnados, como em Quevedo; ao mesmo tempo, seu amor não é daqui: os corpos são intocáveis e desvanecem. Apesar de que seguramente nunca teve, nem em seus anos no palácio vice-reinal, uma experiência erótica real — salvo, talvez, solitária —, sóror Juana percebeu com assombrosa penetração a natureza dual, paradoxal do prazer: basta tocar um corpo para que desvaneça, para que recupere toda a sua realidade. O conceitualismo das décimas dos retratos expressa essa intuição. Entre o retrato e o original há um trânsito do real ao irreal e vice-versa, sem que se chegue a saber, com certeza, onde está a verdadeira realidade:

> de este cuerpo eres el alma
> y eres cuerpo de esta sombra.*

Como chamar esse olhar que vê o invisível trânsito entre o que é e deixa de ser, entre o que não é e chega a ser? Não me ocorre outra palavra a não ser *lúcido*. Se alguma coisa distingue a poesia de sóror Juana da dos outros poetas é uma clareza inteligente que logo se transforma em consciência. Lope é vasto, mas não lúcido; Quevedo vive a oposição entre a paixão e a razão; sóror Juana as une: ao sentir, pensa. A lucidez é, também, consciência dos limites. Lope e Quevedo são desmesurados; sóror Juana tem uma consciência aguda do *até aqui*. Essa consciência é, simultaneamente, vital e estética. Por causa do primeiro, o amor linda com a melancolia, quer dizer, com a ausência, a solidão e a reflexão interior. Ela não pára de se interrogar e de interrogar as imagens de seu solitário devaneio: o amor é conhecimento. Por causa do segundo, a arte não é um excesso nem um desperdício verbal ou mental, mas um rigor, uma continência. A imaginação do poeta constrói um espaço limitado onde o espírito e a paixão, já transformados em palavras, imagens e conceitos, se abrem.

---

* deste corpo és a alma/e és corpo desta sombra (N. do T.).

Sóror Juana viveu o fim da Idade Barroca e utilizou-se de todas as suas manias e extravagâncias, mas, no fundo, sempre teve a noção dos limites. Por isso aparece às vezes mais conceitualista que gongorista. Só que seu conceitualismo quase nunca é tortuoso. Até mesmo em *Primero sueño*, seu poema mais emaranhado, o desenho é claro. Entre todos os poetas do século XVII, sem excluir os maiores, sóror Juana é a melhor desenhista. Os outros são frondosos e seu desenho desaparece entre as folhas ou se quebra sob o peso dos ramos e frutos. Nela as formas são rigorosas e o brilho das cores, contido: um Juan Gris diante de um Picasso.

Duas qualidades a acompanham, filhas da consciência irônica de si mesma e dos limites da palavra: o talento e a graça. A primeira, embora sobressalente, não é seu maior dom — não teve o engenho de um Góngora. A segunda tem asas e se move com soltura na água, no fogo e no ar: seus vilancicos. Desenho, proporção, clareza, graça, consciência dos limites e de si própria, ironia: lucidez. Preciso acrescentar que a lucidez não é trágica, mas melancólica?

Embora ela mostrasse predisposição para o teatro, seja porque escreveu num período de declínio dessa arte ou por alguma outra razão, nada do que deixou é notável. *Los empeños de una casa* é uma comédia agradável, a que ainda hoje pode ser assistida com prazer, e nada mais. Algumas das loas, apesar de esse ser um gênero oficial, merecem ser lembradas por sua versificação e linguagem. Compreendo que muito poucos entre meus contemporâneos tenham curiosidade de transitar por esses labirintos verbais artificiais; é uma pena, pois vale o passeio. O teatro sagrado é de maior substância. Ela o escreveu a pedido da condessa de Paredes, que achava que devia ser encenado em Madri, na corte real. Mas quem hoje quer ver ou ler um auto sacramental? Diferente do nô, conservado pelos japoneses durante seis séculos com admirável fidelidade, a tradição do auto sacramental perdeu-se desde a proibição de Carlos III, em 1765. Lamentável, pois o gênero tem recursos cênicos muito modernos. *El divino Narciso* sobressai não só na produção de sóror Juana: representa, com outros três ou quatro de

Calderón, o momento mais feliz dessa forma teatral. O que nos poderia atrair hoje em *El divino Narciso*? Em primeiro lugar, a originalidade da concepção, cheia de ressonâncias herméticas — a história de um criador enamorado de si próprio por meio de sua criação, a natureza humana. É uma idéia que teria encantado e maravilhado Schelling e, talvez, o próprio Hegel. Uma idéia, além disso, pouco cristã. Em segundo lugar, algumas das endechas e canções que são de uma grande pureza. Tudo isso é pouco ou muito? Depende do leitor.

Fiquemos então com *Primero sueño*. Sóror Juana não se equivocava ao lhe dar um lugar especial em sua obra. Não sei se a influência de Góngora foi neste caso afortunada: o tema é árduo e as complicações sintáticas aumentam inutilmente as dificuldades intelectuais. Já mostrei que essa influência é superficial e que as diferenças com a poesia de Góngora são mais profundas e decisivas que as semelhanças. Vemos a poesia de Góngora; pensamos o poema de sóror Juana. Ele nos surpreende com suas metáforas, cores, associações verbais; sóror Juana nos conta sua biografia espiritual. *Primero sueño* é único na poesia hispânica não por ser uma exposição — já anacrônica em sua época — das funções vitais ou do sistema do universo; mas por ser o poema da aventura do conhecimento. A literatura espanhola tinha poemas cujo tema era a contemplação da música das esferas e a harmonia do universo, como os de frei Luis de León e de Francisco de Aldana. Ou poemas da união com Deus como os de São João da Cruz. O poema de sóror Juana tem um assunto totalmente diferente: o afã em conhecer, a ascensão da alma, sua queda vertiginosa e a penosa subida dos degraus do saber, um por um. Como poema de conhecimento não existe nada parecido com *Primero sueño* até o surgimento de *Un coup de dés*, que também termina em reticências: esse *talvez* que desenham, ao rodar pelo céu, as estrelas da constelação. Outra semelhança perturbadora: o protagonista de *Un coup de dés* é o mesmo de *Primero sueño* — o espírito humano, sem nome, sem história e pátria, diante do céu estrelado. Assinalei antes que sóror Juana fizera suas as vozes dos grandes poetas espanhóis de seu século para dizer alguma coisa que só ela podia dizer. A originalidade de *Primero sueño* é

de natureza diferente e mais radical: diz alguma coisa que ninguém dissera antes em espanhol, que só dois séculos depois seria dito em outras línguas. Nesse sentido, *Primero sueño* pertence à história da poesia universal.

Há um terceiro aspecto da personalidade de Juana Inés: foi, nas palavras de Dorothy Schons, "a primeira feminista da América". Já revelei minhas reservas sobre o uso desse termo: no século XVII não existiam nem a palavra nem o conceito. Mas é indiscutível que a consciência de sua condição de mulher é indissolúvel de sua vida e obra — menina, ocorreu-lhe se disfarçar de homem para freqüentar a universidade; jovem, decidiu ingressar na vida religiosa, pois de outro modo não se poderia dedicar aos estudos e às letras; adulta, algumas vezes proclama em seus poemas que o entendimento não tem sexo; para defender sua inclinação pelas letras redige longas listas de escritoras famosas da Antiguidade e de seus dias; vê em Ísis, mãe da sabedoria, e na pitonisa de Delfos, protótipo da inspiração, dois arquétipos; escolhe como santa de sua predileção Catarina da Alexandria, donzela douta e mártir; defende seu direito ao saber profano, assim seja como prólogo do sagrado; escreve que a inteligência não é privilégio dos homens nem as bobagens exclusividade das mulheres; e em resumo, grande e verdadeira novidade histórica e política, pede a educação universal para as mulheres, professada por senhoras de idade letradas nas casas ou em instituições criadas para esse fim.

Juana Inés logo descobriu que seu sexo era um obstáculo, não natural mas social, para seu afã em saber. Também viveu a experiência prematura da sorte das mulheres que ficavam no mundo: o casamento, o concubinato ou a prostituição. O exemplo de sua mãe deve tê-la impressionado, marcando-a para sempre: mãe de seis filhos, todos ilegítimos, anafalbeta e, não obstante, capaz de lidar com os assuntos da fazenda que lhe deixou seu pai. As acidentadas vidas de suas duas irmãs, que viveram amasiadas com diferentes homens, confirmou suas idéias sobre o trato injusto que se dava às mulheres, especialmente pelo desamparo em que às vezes ficavam os filhos, como no caso de só-

ror Isabel María de San José, sua sobrinha. Tudo isso e as dificuldades com vários prelados e com uma ou outra superiora a levaram a comunicar ao bispo de Puebla suas idéias sobre a educação das mulheres. Nem o bispo nem os outros prelados jamais comentaram isso: achavam que era soberba e rebeldia. O desenlace de tudo foi a entrega de sua biblioteca e passar as noites não no estudo com seus livros, mas na penitência com as disciplinas. Sua sorte de escritora castigada por prelados seguros da verdade de suas opiniões nos lembra, homens do século XX, do destino do intelectual livre em sociedades dominadas por uma ortodoxia e regidas por uma burocracia.

Várias características tornam tristemente 'modernos' os últimos anos de sóror Juana. A primeira é o caráter teológico, hoje se diz ideológico, que assumiram suas dificuldades e disputas pessoais. Ao finalizar as páginas de sua admirável autobiografia, Trotski afirma com inocente soberba que não há nada pessoal em seu drama: a história foi e é o verdadeiro personagem. A afirmação, reiterada por sóror Juana em sua crítica ao Sermão do padre Vieira, de que Deus escolheu uma mulher ignorante (ela mesma) para humilhar um soberbo, reproduz em tom menor o raciocínio do revolucionário russo. As divergências das pessoas aparecem recobertas pelas diferenças de idéias e os verdadeiros protagonistas de nossos atos não somos nós, mas Deus ou a história. A realidade muda de aparência e se transforma num livro enigmático que lemos com medo: ao virar a página podemos encontrar nossa condenação. Somos um argumento que um personagem mascarado lança a outro, também mascarado, o tema de uma polêmica cuja origem desconhecemos e cujo desenlace jamais saberemos. Também ignoramos a identidade dos mascarados que disputam e jogam com nossos atos e nossas vidas — onde está Deus, onde está o diabo, qual é o lado bom da história, qual é o lado mau? Do mesmo modo que as potências superiores ocultam sua identidade, as pobres briguinhas terrestres são um baile de máscaras: sóror Juana, ao criticar Vieira, na verdade ataca Aguiar y Seijas; a campanha contra Confúcio tem o fim de destruir Lin-Biao e seus partidários. Os homens se transformam em nomes e os nomes em signos ideológicos.

Outra semelhança é a cumplicidade da vítima com o carrasco por meio da ideologia. Já citei o caso de Bukharin e de outros acusados nos processos de Moscou. A atitude de sóror Juana é outra vez semelhante, embora numa forma menor: basta ler as declarações que assinou depois de sua confissão geral, em 1694. Não é estranho, pois seu confessor e mentor espiritual era também qualificador da Inquisição. As ortodoxias político-religiosas não só tratam de convencer a vítima de suas culpas como também a posteridade. A falsificação da história tem sido e é uma de suas especialidades. No caso de sóror Juana quase conseguiram isso: várias gerações viram em seus últimos atos não uma derrota, mas uma conversão. Pelas bocas de um bispo e de um alto funcionário do Santo Ofício, ajudados por um arcebispo enlouquecido, Deus a chamou e ela obedeceu ao seu chamado. Estranha convocação e mais estranha conversão que transformaram uma grande escritora numa obtusa penitente. A 'conversão' de sóror Juana não nos deixou nada, absolutamente nada, salvo três declarações devotas escritas numa prosa indigna dela, numa página, um fiozinho de sangue que logo secou.

Seu fim lamentável não dá outro sentido à sua obra, como se propunham seus censores. Ao contrário, sua derrota ganha, graças a ela, um significado diferente: sua luz a ilumina. Seus escritos, em especial a *Respuesta* e *Primero sueño*, são o melhor remédio contra essa intoxicação moral que faz ver seu fim e sua humilhação como um motivo edificante. No momento em que começamos a fraquejar, presos pela sedução da culpa e do castigo, lembramos esses textos e, como se fossem um espelho, os questionamos: que sentido teve a derrota de Juana Inés? Na lisa superfície do espelho aparece a ambígua imagem de Faetonte. Seu significado, como o de quase todas as figuras míticas, é duplo: é a ousadia que atravessa os limites e é a fascinação pela queda, a aspiração em direção ao alto e a atração pelo abismo. Imagens sucessivas da liberdade — o vôo e o precipitar, a transgressão e o castigo. No caráter de sóror Juana Inés sempre coexistiram os dois impulsos e é por isso que podemos vê-la, simultaneamente, como emblema da ascensão e da queda. São

movimentos opostos, mas que talvez, em algum momento de rara adivinhação, ela tenha visto como coincidentes. Subir e cair se cruzam num ponto imantado do espaço e nesse instante, *entre os caracteres do estrago*, traçam o mesmo hieróglifo.

México, 31 de junho de 1981.

Apêndice

SÓROR JUANA: TESTEMUNHA DE ACUSAÇÃO

O enigma de sóror Juana Inés de la Cruz, disse no prólogo deste livro, são muitos enigmas: os de sua vida e os de sua obra. Entre todos eles nenhum provocou mais controvérsias que o de suas relações com a hierarquia eclesiástica. É uma discussão que começou há trezentos anos. Uma recente descoberta colocou um ponto final no processo. Eu me refiro ao pequeno livro do padre Aureliano Tapia Méndez: *Autodefensa espiritual de sor Juana* (Monterrey, Nuevo León, 1981). É um opúsculo publicado pela Universidade de Nuevo León que contém uma carta de sóror Juana ao seu confessor, o padre Antonio Núñez de Miranda, precedida de um prólogo de Raúl Rangel Frías e seguida de um extenso e convincente estudo de Tapia Méndez. Nas primeiras páginas Tapia Méndez relata as circunstâncias de seu achado: no volume que pertence à Biblioteca do Seminário Arquidiocesano de Monterrey, intitulado *Varios informes* e que contém impressos e manuscritos do século XVIII, a maioria da Cidade do México encontrou um documento de cinco páginas e meia com este título: *Carta de la Madre Juana Inés de la Cruz escrita ao R.P.M. Antonio Núñez de la Compañía de Jesús.* A grafia é do século XVIII e a carta não tem data. É estranho que o copista tenha omitido a data, embora essa circunstância não seja suficiente para invalidar o documento.

Devo dizer algumas coisas sobre o estilo e a linguagem da carta. O parágrafo de sóror Juana é extenso e sinuoso, rico em citações e alusões, abundante em desvios e cláusulas subordinadas, mas a concordância quase nunca se desfaz e o leitor chega são e salvo ao final, embora um pouco desnorteado. O amor pelas ondulações e circunvoluções, bem como pelas figuras lógicas e pelos raciocínios, não vem só da prosa barroca, mas da influência da literatura jurídica e da teologia. Sóror Juana tinha uma irrefreável propensão a argumentar, argüir, redargüir e demons-

trar. O estilo da carta a Núñez de Miranda é um exemplo dessas peculiaridades intelectuais e estilísticas. As frases são longas, mais longas às vezes que as da *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, mas nem se quebra a concordância nem se atenta contra a lógica. Tampouco encontro no vocabulário, embora mais descuidado que o da *Respuesta*, alguma coisa que me faça pensar numa falsificação. Ao longo do documento reconheço não só quase todos os temas que figuram na *Respuesta* como também muitas das expressões características de sua prosa, como dizer mais por ademais. Será meu juízo definitivo? Nessas matérias nenhum juízo é definitivo. Falo de minhas impressões e opiniões. A única coisa que posso dizer é que a linguagem e as peculiaridades do estilo são de sóror Juana ou de alguém que se apropriou de sua maneira de escrever e pensar. Se for o segundo caso, por que e para quê?

A carta parece, às vezes, um rascunho da *Respuesta a sor Filotea de la cruz*. Na minha primeira leitura achei suspeitas essas semelhanças: como era possível tão perfeita e total correspondência entre um e outro escrito se estão separados por um intervalo de mais de dez anos? Minha dúvida não tinha muito fundamento. A continuidade entre os temas da carta a Núñez de Miranda e os da *Respuesta* ao bispo de Puebla é a da própria vida de sóror Juana. Existe correspondência entre os dois documentos, porque, à distância de dez anos, são momentos do mesmo conflito: um, a carta a Núñez, pertence ao começo e outro, a *Respuesta a Fernández de Santa Cruz*, ao momento culminante e final. O documento descoberto por Tapia Méndez confirma que as dificuldades da freira com vários altos dignitários da Igreja são anteriores ao problema da *Carta atenagórica* (1690) e devem ter começado por volta de 1680.

Já observei que, às vezes, se percebem imperfeições e descuidos. Num trecho ela diz: "A matéria, pois, deste desgosto de V. Rev.ma (...) não foi outra senão a destes negros versos de que o céu, contra a vontade de V. Rev.ma, me dotou". E claro que o céu a dotara não com 'negros versos', mas com a faculdade de compô-los. A frase seguinte também me surpreende: "Estes eu me recusei sumamente fazê-los..." Há mais outros dois ou três exemplos destes descuidos e incorreções. Mas devemos pensar que estamos lendo

uma carta particular e quase íntima (talvez um simples rascunho), escrita com não oculta impaciência e desgosto diante das falações e recriminações do padre Núñez de Miranda. Os descuidos se explicam.

O achado foi importante não só por se tratar de um escrito desconhecido de sóror Juana como porque possui um valor biográfico comparável ao da *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*. Em primeiro lugar nos informa sobre um dos fatos decisivos de sua vida — o rompimento com Núñez de Miranda. É um tema sobre o qual a maioria de seus contemporâneos guardou silêncio e do qual se não tivesse sido por uma indiscrição de Oviedo, o biógrafo do padre Núñez, não teríamos nenhuma informação. Pela carta ficamos sabendo que esta grave decisão foi tomada não por Núñez, como diz Oviedo, mas pela própria sóror Juana: "E assim suplico a V. Rev.ma que, se não gosta nem é servido em me favorecer (que isso é voluntário), não se lembre de mim, que embora eu vá sentir muito a perda, nunca poderei me queixar, que Deus que me criou e me redimiu, e que usa comigo tantas misericórdias, proverá com remédio para minha alma que espera em sua bondade não se perderá, embora lhe falte a orientação de V. Rev.ma, que do céu fazem muitas chaves e não se limitou a um único ditame, mas que nele há infinidade de mansões para diversos gênios, e no mundo há muitos teólogos, e, quando faltarem, em querer mais que em saber consiste a salvação e isso mais estará em mim que no confessor". Essas precisas palavras nos iluminam, além do mais, sobre a razão de haver escolhido como confessor, depois do teólogo Núñez de Miranda, o extático Arellano: querer vale mais que saber. Ela continua: "Que precisão existe que esta minha salvação seja por meio de V. Rev.ma? Não poderá ser por outro? Restringiu-se e limitou-se a misericórdia de Deus a um homem, embora seja tão discreto, tão douto e santo como V. Rev.ma?" É difícil dizer mais em tão poucas linhas. Com umas poucas frases, surgidas três séculos depois de sua morte, Juana Inés de la Cruz desfaz um edifício de mentiras piedosas.

A carta, além do mais, nos dá informações explícitas sobre assuntos que haviam sido motivo de meras conjecturas. Por exemplo, ao falar do Arco Triunfal de 1680 (*Neptuno alegórico*)

corrobora aquilo de que eu já havia suspeitado: a encomenda do cabido deveu-se a uma indicação do vice-rei-arcebispo frei Payo de Ribera. É conhecida a participação de Núñez de Miranda na profissão de fé de sóror Juana; em sua biografia do jesuíta, Oviedo dá a entender que ele conseguira o dote (três mil pesos). Sóror Juana diz o contrário: "No tocante ao dote, muito antes de conhecer eu a V. Rev.ma eu pedira emprestado a meu padrinho, o capitão D. Pedro Velázquez de la Cadena..." Mas, ela acrescenta, "não nego dever a V. Rev.ma outros carinhos e abrigos muitos que reconhecerei eternamente, como o de me pagar professor..." Professor de quê? Provavelmente teologia. Não sem-graça recusa a santidade forçada a que quer obrigá-la Núñez. "Sou por ventura herege? E se o fosse, teria de ser uma santa à pura força? Oxalá a santidade fosse coisa que se pudesse mandar, que com isso eu a teria segura; mas eu julgo que se persuade, não se manda..." Estas expressões são mais ousadas e desenvoltas que as similares da *Respuesta*. A índole íntima de uma carta desculpa a aspereza das expressões. Além do mais, e sobretudo, a carta a Núñez de Miranda foi escrita no auge de seu acesso à condessa de Paredes. Ela se sentia forte e segura.

A descoberta de Tapia Méndez, repito, é importantíssima. Destaco três pontos que julgo essenciais. O primeiro: confirma que não foi uma fantasia dos críticos liberais o conflito que ensombreceu os últimos anos da vida de sóror Juana. Esse conflito a colocou em choque, primeiro, com seu confessor e mentor espiritual, o padre Antonio Núñez de Miranda; depois com seu antigo amigo e protetor, o bispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz. Nessa luta foi decisiva a participação nefasta do misógino arcebispo da Cidade do México, Francisco Aguiar y Seijas, exemplo de furor religioso. O segundo ponto: a causa do confito — pelo menos aparentemente, pois o que podemos saber das cabalas e intrigas que se davam e se desfaziam no palácio vice-reinal, nos claustros e nas sacristias? — foi a contradição que os altos prelados viam entre sua condição de religiosa e suas paixões literárias. Eles lhe reprovavam sobretudo a funesta mania de escrever versos; também sua contínua comunicação com o mundo e o descuido de seus deveres religiosos. A contradição entre religião e literatura, vida monástica e vida intelectual, era

real, mas a Igreja fora menos severa em outros casos e havia perdoado os infratores. Na crítica dos prelados era visível uma paixão político-religiosa que só nós, contemporâneos de outras perseguições ideológicas, podemos compreender cabalmente. É preciso acrescentar a aversão pela mulher: os prelados compartilhavam as idéias de seu tempo e só podiam ver com malevolência a excelência feminina. Por último, a rivalidade política. Sóror Juana pôde enfrentar seus censores porque contava com o apoio do palácio vice-reinal. Com extraordinária sagacidade aproveitou a intimidade com os condes de Paredes para encarar seus inimigos e calá-los. Sua luta pode ser vista como um episódio das relações, com freqüência, tormentosas, entre o palácio vice-reinal e o arcebispado.

O terceiro ponto é, talvez, o central. Todos os que, na época moderna, estudaram sóror Juana pensaram que o rompimento com Núñez de Miranda coincide com a crise de 1690, quer dizer, com o escândalo que provocou a publicação de sua crítica ao Sermão do Mandato do padre Vieira. Neste livro eu me arrisquei a fazer outra hipótese: "Desde 1680 ficou claro que sóror Juana, longe de se consagrar à teologia ou à vida ascética, estava decidida a participar mais e mais da vida literária e de suas agitações. Entre 1680 e 1690 sua vida literária e mundana alcança a máxima intensidade: a tertúlia do San Jerónimo, a amizade com María Luisa, as comédias e as loas, os poemas cortesãos e os eróticos, a incessante correspondência com colegas e admiradores de Madri, Sevilha, Lima, Quito. Talvez Núñez de Miranda se tenha afastado durante essa época" (p. 584). A carta de sóror Juana corroborou minha suposição.

Em sua erudita e perspicaz análise da missiva, o padre Tapia Méndez afirma que a data provável de redação foi o ano de 1681. Eu acredito que se deu entre 1681 e 1682. Sóror Juana menciona alguns de seus 'escritos públicos' e refere-se expressamente ao Arco, quer dizer, ao *Neptuno alegórico* (novembro de 1680) e a duas loas pelos aniversários do rei, uma ordenada por frei Payo (anterior a 1680) e outra mandada pela condessa de Paredes (segundo Méndez Plancarte deve ser datada de 6 de novembro de 1681 ou 1682). Por outro lado, não menciona o

certame poético da universidade (*Triunfo parténico*) no qual ganhou dois prêmios. Dessa forma, a carta foi escrita antes do concurso. Muito bem, na realidade houve dois certames — um em 1682 e outro em 1683. Sóror Juana foi premiada no segundo. É razoável supor que a carta foi escrita depois de 6 de novembro de 1681 e antes de 1683. A ruptura com Núñez de Miranda durou pouco mais de dez anos. Durante todo esse tempo, seu confessor foi, talvez, o padre Pedro Arellano, conhecido 'extático'. Como pôde sóror Juana enfrentar por mais de dez anos o poderoso Núñez de Miranda? Em primeiro lugar, com o apoio do palácio vice-reinal. Além disso, aproveitou a rivalidade entre os altos dignitários e muito provavelmente o bispo de Puebla a protegeu até 1690.

As lutas e o fim de Juana Inés de la Cruz são um capítulo impressionante da história entre a liberdade intelectual e o poder, o gênio individual e as burocracias ideológicas. A significação desse conflito fora obscurecida pela paixão doutrinária de vários críticos católicos, alguns deles na verdade eminentes, como o padre Méndez Plancarte. Só agora, no final deste século que conheceu perseguições ideológicas numa escala superior à sofrida por sóror Juana, podemos compreender sua vida e seus sacrifícios. Compreender é alguma coisa mais que entender: significa abraçar, no sentido físico e também no espiritual.

O.P.
31 de março de 1983.

A carta

Carta da madre Juana Inés de la Cruz
escrita ao R.P.M. Antonio Núñez,
da Companhia de Jesus.

Pax Xpti.

Embora há muito tempo várias pessoas tenham me informado de que sou a única repreensível nas conversas de V. Rev.ma, fiscalizando minhas ações com tão azeda ponderação e aproximando-as do *escândalo público*, e outros epítetos não menos horrorosos, e embora pudesse a própria consciência levar-me à minha defesa, pois não sou tão absoluta dona do meu crédito que não esteja coligado com o de uma linhagem que tenho e uma comunidade em que vivo, com tudo isso, quis sacrificar o sofrimento à suprema veneração e filial carinho com que sempre respeitei V. Rev.ma querendo mais ainda que caíssem sobre mim todas as objeções, que não parecesse que passava eu a linha de meu justo e devido respeito em redargüir a V. Rev.ma no qual confesso ingenuamente que não pude merecer nada para com Deus, pois foi mais humano respeito à sua pessoa que cristã paciência; e isso não ignorando eu a veneração e grande crédito que V. Rev.ma (com muita razão) tem com todos, e que lhe ouvem como a um oráculo divino e apreciam suas palavras como ditas pelo Espírito Santo, e que quanto maior é sua autoridade tanto mais fica prejudicado meu crédito; com tudo isso nunca quis eu assentir às instâncias que ele me fez, não sei se a razão ou o amor-próprio (que este talvez com capa de razão nos arrasta) julgando que meu silêncio seria o meio mais suave para que V. Rev.ma se desapaixonasse; até que com o tempo reconheci que antes parece que o irrita minha paciência, e assim determinei responder a V. Rev.ma salvando e supondo meu amor, minha obrigação e meu respeito.

A matéria, pois, deste desgosto de V. Rev.ma (muito amado Pai e Senhor meu) não foi outra senão a destes negros versos de que o céu, tão contra a vontade de V. Rev.ma, me dotou. Estes eu me recusei sumamente a fazê-los e me excusei todo o possível, porque neles eu não achei razão de bem nem de mal, pois sempre os tive (como o são) por coisa indiferente, e embora pudesse

dizer quantos os usaram santos e doutos, não quero me intrometer em sua defesa, que não são meu pai nem minha mãe: só digo que não os faria para dar gosto a V. Rev.ma sem buscar nem averiguar a razão de seu aborrecimento, que é muito próprio do amor às cegas; além do mais que com isso também me conformava com a natural repugnância que sempre tive em fazê-los, como consta a quantas pessoas me conhecem; mas isso não foi possível observar com tanto rigor que não tivesse algumas exceções, tais como dois vilancicos à Santíssima Virgem que, depois de repetidas instâncias e pausa de oito anos, fiz com vênia e licença de V. Rev.ma, a qual tive então por mais necessária que a do Sr. Arcebispo Vice-Rei meu Prelado e neles procedi com tal modéstia, que não consenti nos primeiros pôr meu nome, e nos segundos se pôs sem meu consentimento nem informação minha, e uns e outros corrigiu antes V. Rev.ma.

A isso se seguiu o Arco da Igreja. Esta é a minha irremissível culpa a qual precedeu ter me pedido três ou quatro vezes e tantas vezes eu me despedido que vieram dois senhores juízes fazedores que antes de chamar a mim, chamaram a Madre Prioresa e depois a mim e mandaram em nome do Exmo. Sr. Arcebispo que o fizesse porque assim o votara o Cabido pleno e aprovara Sua Excelência.

Agora quisera eu que V. Rev.ma com seu claríssimo juízo se pusesse em meu lugar e consultasse, o que responderia nesse lance? Responderia que não podia? Era mentira. Que não queria? Era desobediência. Que não sabia? Eles não pediam mais do que eu soubesse. Que estava mal votado? Era muito descarado atrevimento, vil e grosseiro mal agradecimento a quem me honrava com o conceito de pensar que sabia fazer uma mulher ignorante, o que tão lúcidos engenhos solicitavam: assim não pude fazer outra coisa a não ser obedecer.

Estas são as obras públicas que tão escandalizado têm ao mundo, e tão edificados os bons, e assim vamos aos não públicos: mal se encontrará tal ou qual coplinha feita aos anos, ao obséquio de tal ou tal pessoa de minha estima, e a quem devi socorro em minhas necessidades (que não foram poucas), por ser tão pobre e não ter nenhuma renda. Uma loa aos anos do Rei

Nosso Senhor encomendada pelo próprio Exmo. Sr. D. frei Payo, outra por ordem da Exma. Sra. condessa de Paredes.

Pois agora Pai meu e meu senhor, suplico a V. Rev.ma que deponha por um tempo o carinho do próprio ditame (que ainda aos muito santos arrasta) e me diga V. Rev.ma (já que em sua opinião é pecado fazer versos) em qual dessas ocasiões foi tão grave o delito de fazê-los? Pois quando fosse culpa (que eu não sei por que razão se pode chamar assim) a desculparam as próprias circunstâncias e ocasiões que para isso tive tão contra minha vontade, e isso bem claro se prova, pois na facilidade que todos sabem que tenho, se a essa se juntasse motivo de vaidade (talvez o seja de mortificação), qual castigo mais me deseja V. Rev.ma que o que entre os mesmos aplausos que tanto se doem tenho? De que inveja sou alvo? De que má intenção não sou objeto? Que ação faço sem temor? Que palavra digo sem receio?

As mulheres sentem que os homens as excedem, que parece que eu os igualo; uns não queriam que eu soubesse tanto, outros dizem que devia saber mais para tanto aplauso; as velhas não quiseram que outras soubessem mais, as jovens que outras pareçam bem, e uns e outros que visse conforme as regras de seu ditame, e de todos os pontos resulta um tão estranho gênero de martírio que não sei eu que outra pessoa o tenha experimentado.

O que mais poderei dizer ou ponderar? Que até fazer esta forma de letra algo razoável me custou uma prolixa e pesada perseguição por dizerem que parecia letra de homem e que não era decente, e me obrigaram a piorá-la de propósito e disso toda a comunidade é testemunha; enfim esta não será matéria para uma carta, mas para muitos volumes muito copiosos. Pois que ditos são estes tão culpáveis? Os aplausos e celebrações vulgares, eu os solicitei? E os particulares favores e honras dos Exmos. Srs. marqueses que só por sua dignação e humanidade sem igual me fazem, eu os procurei?

Tão contra sucedeu que a madre Juana de San Antonio, prioresa deste convento e pessoa que por nenhum caso poderá mentir, é testemunha de que a primeira vez que Suas Excelências honraram esta casa, lhe pedi licença para me retirar à minha cela e não vê-los nem ser vista (como se Suas Excelências me ti-

vessem feito algum dano) sem mais motivo que fugir do aplauso que assim se transforma em tão pungentes espinhos de perseguição, e o tivesse conseguido ao não me mandar a Madre Prioresa o contrário.

Pois que culpa tive por terem Suas Excelências se agradado de mim? Embora não houvesse por quê, poderei eu me negar a tão soberanas pessoas? Poderei impedir que me honrem com suas visitas?

V. Rev.ma sabe muito bem que não; como o experimentou em tempo dos Exmos. Srs. marqueses de Mancera, pois eu ouvi V. Rev.ma em muitas ocasiões queixar-se das ocupações a que fazia faltar a assistência de Suas Excelências sem podê-las não obstante deixar; e se o Exmo. Sr. marquês de Mancera entrava quantas vezes queria em uns conventos tão santos como Capuchinhas e Teresas; e sem que ninguém o tivesse por mau, como poderei eu resistir que o Exmo. Sr. marquês de la Laguna entre neste? Além do mais não sou prelada nem corre por minha conta seu governo.

Suas Excelências me honram não porque eu o mereça nem tampouco porque eu o solicitei.

Eu não posso, nem gostaria disso se pudesse, ser tão barbaramente ingrata aos favores e atenções (tão desmerecidos) de Suas Excelências.

Meus estudos não foram em prejuízo de ninguém, sobretudo havendo sido tão sumamente privados que não me vali nem mesmo da orientação de um professor, mas que penosamente o mantive comigo e meu trabalho, que discordo que cursar publicamente as escolas não seja decente à honestidade de uma mulher pela conseqüente aproximação com os homens e que esta seria a razão de editar os estudos públicos; e o não lhes disputar lugar indicado para eles será porque como não é mister a república para o governo dos magistrados (do que pela mesma razão de honestidade estão excluídas) não cuida do que lhes há de servir; mas os privados e particulares estudos, quem os proibiu às mulheres? Não têm alma racional como os homens? Pois por que não gozarão o privilégio da ilustração das letras com elas? Não são capazes de tanta graça e glória de Deus? Pois por

que não serão capazes de tantas informações e ciências? Que revelação divina, que determinação da Igreja, que ditame da razão fez para nós tão severa lei?

As letras atrapalham, mas antes ajudam a salvação? Não se salvaram Santo Agostinho, Santo Ambrósio e todos os demais Santos Doutores? E V. Rev.ma provido de tantas letras, não pensa em se salvar?

E se me responde que nos homens milita outra razão, digo: Não estudou Santa Catarina, Santa Gertrudes, minha mãe Santa Paula sem atrapalhar sua alta contemplação nem a fadiga de suas fundações de até grego saber? Ou aprender hebreu? Ensinada pelo meu Pai São Jerônimo a resolver e entender as Santas Escrituras, como o próprio santo o diz? Ponderando também numa epístola sua em todo gênero de estudos doutíssima a Blegilla, filha da mesma santa, e em tão ternos anos que morreu aos vinte?

Pois por que em mim é mau o que em todas foi bom? Só a mim me dificultam os livros para me salvar?

Se li os profetas e oradores profanos (descuido em que incorreu o próprio Santo) também leio os Doutores Sagrados e Santas Escrituras, além do que aos primeiros não posso negar que lhes devo inumeráveis bens e regras do bem viver.

Qual cristão corre o risco de irar-se à vista da paciência de um Sócrates gentil? Quem poderá ser ambicioso à vista da modéstia de Diógenes, o Cínico? Quem não louva a Deus na inteligência de um Aristóteles? E enfim que católico não se confunde se contempla a soma de virtudes morais em todos os filósofos gentis?

Por que há de ser mau que o tempo que eu havia de estar numa grade falando disparates ou numa cela murmurando tudo o que acontece fora e dentro da casa, ou brigando com outra, ou repreendendo a pobre criada, ou vagando por todo o mundo com o pensamento, eu o tenha gasto com os estudos?

E mais quando Deus a isso me inclinou e não me pareceu que era contra sua lei santíssima, nem contra a obrigação de meu estado, eu tenho este gênio, se é mau, eu me fiz, nasci com ele e com ele hei de morrer.

V. Rev.ma quer que por força me salve ignorando, pois amado Pai meu, não pode isso se fazer sabendo? Que ao fim é caminho para mim mais suave. Pois, por que para se salvar há de ir pelo caminho da ignorância se é repugnante ao seu natural?

Não é Deus como suma bondade, suma sabedoria? Pois, por que há de ser mais aceita a ignorância que a ciência?

Salve-se Santo Antônio com sua ignorância santa, em hora boa, que Santo Agostinho vai por outro caminho, e nenhum vai errado.

Pois, por que este desassossego de V. Rev.ma dizendo "que se soubesse que eu havia de fazer versos não teria entrado na vida religiosa e sim me casado?"

Pois, Pai Santíssimo (a quem forçada e com vergonha insto o que não quis tomar na boca), qual era o domínio direto que tinha V. Rev.ma para dispor de minha pessoa e do livre-arbítrio (tirando o que meu amor lhe dava e lhe dará sempre) que Deus me deu?

Pois quando isso aconteceu havia muito pouco que eu tinha a felicidade de conhecer V. Rev.ma e embora lhe tenha devido sumos desejos e solicitudes de meu estado, que estimarei sempre como devo, o tocante ao dote, muito antes de conhecer eu a V. Rev.ma eu pedira emprestado a meu padrinho, o capitão D. Pedro Velázquez de la Cadena, e agenciando-me ele estas mesmas prendas, nas quais, e não em outra coisa, me livrou Deus do remédio: depois não há sobre quem caia tal proposição; embora eu não negue dever a V. Rev.ma outros carinhos e abrigos muitos que reconhecerei eternamente, como o de me pagar professor e outros; mas não é razão que estes continuem, mas que se tenham transformado em vitupérios e que não haja conversa que não saiam minhas culpas e seja o tema espiritual o zelo de V. Rev.ma minha conversa.

Sou por ventura herege? E se o fosse teria de ser santa à pura força? Oxalá a santidade fosse coisa que se pudesse mandar, que com isso eu a teria segura; mas eu julgo que se persuade, não se manda, e se se manda, Prelados tive que o fizeram; mas os preceitos e forças exteriores se são moderados e prudentes fazem recatados e modestos, se são demasiados, fazem desesperados; mas santos, só a graça e auxílios de Deus sabem fazê-los.

Em que se funda, pois, esta irritação? Em me desacreditar? Em me pôr em conceito de escandalosa com todos? Canso eu a V. Rev.ma com alguma coisa? Eu lhe pedi alguma coisa para o socorro de minhas necessidades? Ou o incomodei com outra espiritual ou temporal?

Cabe a V. Rev.ma minha correção por alguma razão de obrigação, de parentesco, criação, prelazia ou alguma outra coisa?

Se é mera caridade, pareça mera caridade, e proceda como tal, suavemente, que me exasperar não é bom modo de me reduzir, nem eu tenho tão servil natureza que faça por ameaças o que não me persuade a razão, nem por respeitos humanos o que não faça por Deus, pois privar-me de tudo aquilo que me pode dar gosto, embora seja muito lícito, é bom que eu o faça por me mortificar, quando eu queira fazer penitência; mas não para que V. Rev.ma o queira conseguir à força de repreensões, e estas não a mim em segredo como ordena a paternal correção (já que V. Rev.ma deu em ser meu pai, coisa que me faz ser muito feliz), mas publicamente com todos, em que cada um sente como entende e fala como sente.

Pois isto, Pai meu, não é preciso que eu o sinta de uma pessoa por que tanta veneração tenho e com tanto amor reverencio e estimo?

Se estas repreensões caíram sobre alguma comunicação escandalosa minha, sou tão dócil que (não obstante que nem no espiritual, nem temporal corri por conta de V. Rev.ma) dela me afastei e procurei me emendar e satisfazer-lhe, embora fosse contra minha vontade.

Mas, se não é pela contradição de um ditame que em substância tanto faz por escrever versos como não escrevê-los, e que estes o chateiam de forma que não haverá para minha penitência como ter-me sempre fazendo-os, por que tanta moléstia?

Porque se por contradição de ditame tivesse eu de falar apaixonadamente contra V. Rev.ma como o faz V. Rev.ma contra mim, infinitas ocasiões suas me repugnam sumamente (porque, ao fim, sentir nas matérias indiferentes é aquele *ailus sic, et alius sic*), mas não por isso as condeno, antes as venero como suas e as defendo como minhas; talvez as mesmas que são contra mim

chamando-as bom zelo, sumo carinho, e outros títulos que sabe inventar meu amor e reverência quando falo com os outros.

Mas a V. Rev.ma não posso deixar de dizer que abundam em meu peito as queixas que no espaço dos anos pudesse haver tolerado e que tomo da pena para dá-las contra-argumentando a quem tanto venero, é porque já não posso mais, como não sou tão mortificada como outras filhas em quem se empregou melhor sua doutrina, eu sinto muito.

E assim suplico a V. Rev.ma que, se não gosta nem é servido em me favorecer (que isso é voluntário), não se lembre de mim, que embora eu vá sentir muito a perda, nunca poderei me queixar, que Deus que me criou e me redimiu, e que usa comigo tantas misericórdias, proverá com remédio para minha alma que espera em sua bondade não se perderá, embora lhe falte a orientação de V. Rev.ma, que do céu fazem muitas chaves e não se limitou a um único ditame, mas que nele há infinidade de mansões para diversos gênios, e, no mundo há muitos teólogos, e, quando faltarem, em querer mais que em saber consiste a salvação e isso mais estará em mim que no confessor.

Que precisão existe que esta minha salvação seja por meio de V. Rev.ma? Não poderá ser por outro? Restringiu-se e limitou-se a misericórdia de Deus a um homem, embora seja tão discreto, tão douto e tão santo como V. Rev.ma?

Não por certo, nem até agora tive eu luz particular nem inspiração do Senhor que assim me ordene; com o que poderei me governar com as regras gerais da Santa Madre Igreja, enquanto o Senhor não me der luz para que faça outra coisa, e escolher livremente Pai espiritual quem eu quiser: que se como Nosso Senhor inclinou a V. Rev.ma com tanto amor, e força minha vontade, conformou também meu ditame, não fosse outro que V. Rev.ma a quem suplico não tenha essa ingenuidade a atrevimento, nem a menos respeito, mas a simplicidade de meu coração com que não sei dizer as coisas de outro modo que não seja como as sinto, e antes tentei falar de maneira que não possa deixar a V. Rev.ma rastro de sentimento ou queixas: e não obstante, se neste manifesto de minhas culpas houvesse alguma palavra que escrevi inadvertidamente que a vontade não só digo de ofensa, mas de menor decoro

à pessoa de V. Rev.ma, claro que me retrato já, e a dou por mal dita e pior escrita, e a apagaria já, se advertisse qual fosse.

Volto a repetir que minha intenção é só suplicar a V. Rev.ma que, se não gosta de me favorecer, não se lembre de mim, se não for para me encomendar ao Senhor, que bem creio de sua muita caridade o fará com todas as veras.

Eu peço a S. M. me guarde a V. Rev.ma como desejo.

Deste convento de meu Pai São Jerônimo do México.

Vossa

JUANA INÉS DE LA CRUZ

Índice Onomástico

Abel, 59
Abraão, 332, 333
Abreu Gómez, Ermilo, 13, 95*n.*, 98, 99*n.*, 102, 123*n.*, 318, 325, 337, 338, 339, 378, 379, 380, 398, 565
"Acerca de las redondillas de sor juana" (Díaz y de Ovando), 419*n.*
"Acta de bautismo de sor juana, El" (Salceda), 104*n.*
Actéon, 518
Acto heráldico de César Anticristo (Jarry), 452
Adão, 486, 490
Adônis, 264, 281
Adonis (Marino), 112
Afrodite, 242, 303
Agamben, Giorgio, 286, 537*n.*
Agramont, Nicolás, 256
Ágreda, José María, de, 322, 323,324
Ágreda, sóror María de Jesús (María Coronel), 344
Agrippa, Cornélio, 65, 234, 297, 349, 537
Agudeza y arte de ingenio (Gracián), 82, 341, 342, 384*n.*, 419
Aguiar y Seijas, Francisco, 70, 98, 112, 130, 178, 180, 181, 199, 265, 267, 359, 362, 368, 370, 381, 383, 437, 461, 481, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 566, 576, 582, 587, 588, 600, 602, 604, 606, 607, 608, 610, 616, 617, 618, 629, 630, 633, 634, 638, 639, 661, 670
Alamán, Lucas, 204
Alatorre, Antonio, 310, 341*n.*, 379, 380, 425*n.*, 432, 433, 445
Alberti, Rafael, 427
Alberto Magno, 288, 573
Alboroto y motín de México el 8 de junio de 1692 (Sigüenza, Leonard, ed.), 598*n.*
Alcalá, duques de, 201
Alciato, Andrea, 238, 245, 350, 515*n.*, 535
Alcides, 543

Alcione, 518
Alcoforado, Mariana, 382
Aldana, Francisco de, 493, 535, 659
Alemán, Mateo, 216
Alencastre, família de, 357
Alewyn, Richard, 208
Alfonso, o Sábio, 201, 230
Algunos parientes de sor Juana (Schons), 104, 109*n.*
Al-Hakam, 278
Alonso, Dámaso, 83, 446*n.*, 474
Altazor (Huidobro), 531
Alva Ixtlilxóchitl, Fernando, 76
Alva Ixtlilxóchitl, Juan de, 70
Alzate y Ramírez, Juan Antonio, 107
Ajmatova, Ana, 557
Amadís, 492
Amadís de Gaula, 341
Amarilis (Lope de Vega), 195
Aminta (Tasso), 77, 342
Anatomy of melancholy, The (Burton), 285*n.*
Ancient theology, The (Walker), 64*n.*
Anderson Imbert, Enrique, 464
Anfitrite, 223, 225, 230, 246, 251
Angirona ou Angerona, 229
Anteu, 230
Antología de sor Juana (Rivers), 381
Antología palatina, 578*n.*
Antología poética en honor de Góngora (Diego), 310
Antoninos, Império dos, 651
"Antônio Vieira e sóror Juana Inés de la Cruz" (Ricard), 90*n.*, 541*n.*
Apariencia desnuda (Paz), 521*n.*
Apelles symbolicus (Ketten), 250
Ápis, 244, 247, 448
Apocalipse, 113
Apolo, 129, 130, 225, 264, 266, 284, 415, 471, 527, 535
Apología a favor do padre Vieira (Sóror Margarita Ignacia), 90*n.*, 564*n.*
Apollinaire, Guillaume, 83, 84
Apolônio de Perga, 577*n.*
Apostasia, 483, 484
Apuleyo, Lucio, 243, 247, 343
Aquiles, 224
Arcadia (Sannazaro), 342
Arce, Pedro Ignacio de, 578, 591
"Architecture and magic" (Taylor), 237*n.*
Arcipreste de Hita (Juan Ruiz), 382
Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (Buxó), 216
Aréchiga, Juan de, 356*n.*, 371
Arellano, Pedro, 584, 585, 609, 669, 672
Argensola, Bartolomé Leonardo, 340
Argensola, Lupercio Leonardo, 340, 505
Arguijo, Juan de, 413
Ariadne, 465
Arias Montano, Benito, 344
Ariosto, Ludovico, 342
Aristóteles, 285, 291, 346, 355 504, 520, 521, 524, 679
Arquimedes, 134, 351
Arquitectura colonial (Toussaint), 197*n.*
Ars magna lucis et umbrae (Kircher), 248, 520
Ártemis, 452
Arróniz, Othón, 429*n.*
Arroyo, Anita, 15
Asbaje, Pedro Manuel de, 104, 105, 117, 118, 119, 134, 160, 174

Asclepius, 236, 238
Astina, Antonio de, 367
Asuaje, 105
Athanasius Kircher. A Renaissance man and the quest for lost knowledge (Godwin), 331*n.*
Athanasius Kircher, master of a hundred arts (Reilly), 235*n.*, 331*n.*
Atenéia, 541
Atlante, 527
Atlas, 232
Átropo, 194
Aubigné, Agrippa d', 80
Auden, W.A., 403
Aurora, 527
Ausonio, Décimo Magno, 343
Autos y coloquios del siglo XVI (Rojas Garcidueñas), 480*n.*
Avatares barrocos del romance (De Góngora a sor Juana) (Alatorre), 310*n.*, 341*n.*, 425*n.*
Aveiro, María de Guadalupe Alencastre, duquesa de, 328, 343, 577, 590, 591
Ávila, irmãos, 87
Axayácatl, 70
Ayamonte, marquesa de, 281
Azevedo, Francisco de, 88, 361, 430, 461, 462, 480
Azuaje, Azvaje, 105

Baco, 76, 465
Bacon, Francis, 353
Badajoz, Garci Sánchez de, 419
Balbuena, Bernardo de, 78, 79, 81, 92, 341, 467
Ballagas, Emilio, 442
Baltrusaitis, Jurgis, 231*n.*, 245, 247, 448*n.*, 521*n.*
Báñez, Cristóbal de, 591
Báñez, Domingo, 548
Baño de Procris, El (Salazar y Torres), 87
Barrios, Isabel de, 175
Baroque poem, The (Segel), 82*n.*
Baroque times in Old Mexico (Leonard), 48*n.*, 75*n.*, 179*n.*, 337*n.*
Basho, Matsuo, 416, 439
Bataillon, Marcel, 476, 477
Baudelaire, Charles, 19, 65, 85, 250, 400
Baz, Gustavo, 318
Beatriz, 513
Belerofonte matemático (Sigüenza), 356
Bellay, Joachim du, 342
Belona, 470
Bembo, Pietro, 77, 342, 348
Benavides, Antonio de, 267, 268
Berganzo, Manuel, 161*n.*
Beristáin y Souza, José Mariano, 480, 555
Bernardo, El (Balbuena), 78, 341
Bernini, Gian Lorenzo, 212, 280
Betsabé, 386
Bianco, José, 14
Bíblia, 17, 73, 219, 333, 339, 344, 351, 448, 487, 496, 526, 545, 577, 579, 679
Biblioteca hispanoamericana septentrional (Beristáin), 555*n.*
Blake, William, 321
Bloomfield, M.W., 233
Bocanegra, Matías de, 88
Bocángel, Gabriel, 83, 340
Boccaccio, Giovani, 245, 341, 351
Bodin, Jean, 353
Boécio, Severino, 123, 330

Bolduc, Jacques, 240, 241
Boletín de la Real Academia Española, 432*n.*
Bongo, Pietro del, 333
Bonifaz Nuño, Rubén, 303*n.*, 508*n.*
Borah, Woodrow, 36
Bourbon, casa de, 61
Bourbon, María Luisa de, 259, 481
Borges, Jorge Luis, 469
Borgia, Alexandre, 244
Boscán, Juan, 342
Bossuet, J. Bénigne, 544
Bouvet, Joaquín, 66
Boyancé, Pierre, 507*n.*
Bradstreet, Ana, 378
Brahe, Tycho, 246, 349, 509
Breton, André, 416, 439, 527
Breve relación de la vida y muerte del Ilmo. y Rvmo. Señor Doctor Francisco Aguiar y Seijas (Lezamis), 557*n.*
Breviario romano, 344, 594
Briffault, Robert, 276, 277
Brocence, El (Sánchez de las Brozas, Francisco), 350
Bruno, Giordano, 65, 233, 237, 244, 246, 347, 349, 449, 450, 451, 453, 509*n.*, 520, 521, 522, 523, 524, 532, 533, 534, 536
Bruto, Marco Junio, 413
Bukharin, Nicolás, 568, 662
Burton, Robert, 285
Buscón, El (Quevedo), 341
Buxó, José Pascual, 216, 501*n.*, 515*n.*

Cabrera, Miguel, 247, 321, 324, 338, 339, 343, 345, 371, 372, 518
Cabrera y Quintero, Cayetano de, 631, 632
Caim, 59
Caja blanca (Duchamp), 521
Calancha, frei Antonio de la, 60
Calderón de la Barca, Pedro, 17, 79, 86, 87, 100, 195, 212, 279, 326, 327, 340, 341, 394, 398, 419, 430, 433, 434, 458, 459, 469, 474, 477, 478, 479, 480, 485, 492, 497, 498, 502, 505, 586, 653, 654, 659
Calderón y la crítica: historia y antología (Durán y González), 476*n.*
Calleja, Diego, 16, 96, 97, 103, 104, 105, 133, 134, 135, 138, 139,148, 149, 154, 158, 160, 165, 189, 274, 275, 318*n.*, 320, 324, 325, 334, 337, 338, 341, 385, 501, 503, 514, 564, 584, 594, 623, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 633, 634
Camacho Gayna, Juan, 274, 590
Camargo, Jerónimo de, 425
Camões, Luís Vaz de, 342
Campanella, Tommaso, 65, 234
Campoamor, Clara, 15
Canción a la vista de un desengaño (Bocanegra), 88
Cancioneiro (Petrarca), 292, 317
Cano, Melchor, 451*n.*
Cântico dos Cânticos, 403, 456, 492, 496, 569
Caramuel, Juan, 341
Carlos II, 37, 198, 200, 201, 214, 255, 259, 263, 264, 268, 272, 284, 297, 366, 469, 470, 471, 555*n.*, 556
Carlos III, 67, 646, 658

Carlos V, 43, 210, 211, 237
Carlos Magno, 44
Carnam, Melchor, 451*n.*
Carranza, Jerónimo de, 441
Carreto, Otón Enrique, marquês de Grana, 136, 137
Carilla, Emilio, 501*n.*, 518
Carrillo y Sotomayor, Luis, 83, 340
Carta abierta a los nobles cristianos (Lutero), 51
Carta abierta al señor Alfonso Junco (Schons), 98*n.*, 548
Cartario (Cartari), Vicenzo, 128*n.*, 223, 227, 229, 239, 242, 246, 251, 351, 449*n.*, 508
Cartas de una monja portuguesa (Alcoforado), 382
Cartas espirituales (Fernández de Santa Cruz), 616
Cartilla de la doctrina religiosa (Nuñez de Miranda), 616
Cassiodoro, 344, 449*n.*
Casaubon, Isaac, 234
Castiglione, Baltasar, conde de, 342
Castorena y Ursúa, Juan Ignacio, 95, 115, 191, 318*n.*, 324, 356*n.*, 362, 371, 402, 417, 421, 462, 463, 551, 564, 566, 624, 629, 632
Catão, 413
Castro, Francisco de, 88, 341
Catarina de Aragão, 255
Catarina de Médicis, 233
Catulo, Caio Valério, 123, 143, 144, 292, 343
Cavalcanti, Guido, 144, 286, 288, 289, 293, 309, 399
Cefiso, 492
Cena de Baltasar, La (Calderón), 499
Cerda, José María de la, 259, 270, 462, 470
Ceres, 76
Cernuda, Luis, 380
Cerone, Pedro, 183, 325, 328, 330, 333, 344
Cervantes, Enrique A., 96, 108, 109*n.*, 110*n.*, 111*n.*, 117*n.*, 136
Cervantes Saavedra, Miguel de, 16, 81, 339, 341, 420, 434, 493
César, 452
César, Júlio, 343, 557
Champollion, Jean-François, 232
Chaunu, Huguette, 37
Chaunu, Pierre, 37, 209, 210*n.*, 211
Chavarría, Juan de, 269, 436, 616, 619, 621
Chávez, Ezequiel A., 97, 150, 502, 514
Chuang Tseu, 199
Cibele, 227, 242
Cícero, Marco Túlio, 73, 223, 227, 343, 347, 507, 511
Ciencia y religión en el siglo XVII (Trabulse), 357*n.*
Cimetière Marin, Le (Valéry), 531
Cinco piedras de la honda de David, Las (Vieira), 554*n.*
Cipião, o Jovem, Públio Cornélio Emiliano, 503, 507, 511
Cipião, o Velho, Públio Cornélio, 511
Cítara de Apolo (Salazar y Torres), 87
Civilisation des moeurs, La (Elias), 53*n.*
Clavería, Carlos, 507*n.*
Claudiano, 343
Clemente da Alexandria, 65, 490, 491
Cleópatra, 454

Climene, 129
Clódio Sabino, 343
Cloto, 194
Cocteau, Jean, 321
Coleridge, Samuel Taylor, 286*n.*
Comentario al sueño de Escipión (Macróbio), 330*n.*, 574*n.*
Commentary on the dream of Scipio (Macróbio), 503*n.*
Conclusiones a toda la teología, 554
Conflict between paganism and christianity in the fourth century, The (Marrou; A. Momigliono, ed.), 578*n.*
Conjunciones y disyunciones (Paz), 113*n.*, 293*n.*
Confúcio, 61, 64, 66, 221, 235, 334, 491, 661
Conquista a la Independencia, De la (Picón-Salas), 359*n.*
Constantino, 66
Contemporâneos, 379
Conti, Natal (Natalis Comes), 128*n.*, 225, 227, 238, 245, 351
Controversia de los ritos, 61
"Convento de sor Juana, El" (De la Maza), 182*n.*, 187*n.*
Conventos de monjas de la Nueva España (Muriel), 176*n.*
Copérnico, Nicolau, 75, 234, 246, 349, 350, 351, 532, 533
Corominas, Joan, 53
Corpus hermeticum, 64, 232, 233*n.*, 234, 236, 238, 340, 347, 348, 491, 493, 507, 511
Correas, Gonzalo, 341
"Correlación en la estructura del teatro calderoniano, La" (Alonso), 446*n.*
Correo del Domingo, 379
Cortés, Hernán, 52, 70, 77, 204, 205, 603
Cortés, Martín, 39, 87
Cortesão, O (Castiglione), 342
Cosme de Médicis, 65, 232, 508
Cosmiel, 509, 513, 521
Cossío, José María, 419, 432, 433, 567, 573
Coup de dés jamais n'abolira le hasard, Un (Mallarmé), 502, 531, 537, 659
Coubert, Gustavo, 641
Crashaw, Richard, 80
Crinito, Pedro (Riccio), 245, 290
Crisipo, 285, 286
Cristina da Suécia, 553, 577
Cristo, 60, 76, 403, 404, 414, 448, 449, 452, 481, 485, 486, 489, 492, 493, 494, 510, 522, 541, 544, 545, 546, 547, 565, 567, 576, 616, 622
Cruz, São João da, 340, 344, 492, 496, 649, 659
Cuauhtémoc, 70
Cuesta, Jorge, 13*n.*, 14, 79, 379
Cumont, Franz, 239*n.*
Curtius, Ernst Robert, 80, 81, 83
Cusa, Nicolás de, 410, 452, 523, 533, 534, 575*n.*

Dante Alighieri, 144, 156, 286, 288, 289, 290, 292, 293, 309, 349, 399, 472*n.*, 534, 652
Darío, Rubén, 368, 413, 434, 469, 652, 653
Daza Pinciano, Bernardino, 350, 535
De Amore (Ficino), 290
Dechado de príncipes eclesiásticos (Torres), 157*n.*, 551*n.*, 555*n.*

"Décima musa de México, La" (Vossler), 507*n.*
De civilitate morum puerilium (Erasmo), 52
De claris mulieribus (Boccaccio), 245
De docta ignorantia (De Cusa), 452
Dee, John, 65, 234, 237, 245
De genealogia deorum gentilium (Boccaccio), 245
De gli eroici furori (Bruno), 233
De honesta disciplina (Crinito), 245
De insonmniis (Sinésio de Cirene), 578*n.*
De las Eras, Francisco, 371
Delicado, Francisco, 382
Deméter, 76, 242
Demócrito, 347, 410
Descartes, René, 75, 101, 181, 235, 247, 328, 347, 351, 352, 358, 518, 521, 524
Deutz, Ruperto de, 333
De vita coelitus comparanda (Ficino), 449*n.*, 450
Deza, Fernando, 461
Diafante, 577*n.*
Dialoghi d'amore (Hebreo), 348, 507
Diana, 154
Diana (Gil Polo), 419
Diana (Montemayor), 341
Diário (Pepys), 331
Diario de sucesos notables (Robles), 114, 138*n.*, 180, 196, 362, 556, 561, 602, 617
Díaz de Arce, Juan, 345
Díaz de Rengifo, Juan, 341
Diáz y de Ovando, Clementina, 419*n.*
Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana (Corominas), 53*n.*, 325*n.*
Diccionario de autoridades, 53, 206, 207, 323, 325, 423, 484*n.*, 495*n.*, 542
Diccionario universal de historia y geografía (Berganzo), 161*n.*
Diderot, Denis, 166
Diego, Gerardo, 83, 310, 427, 654
Diógenes, o Cínico, 679
Diógenes Laércio, 285*n.*, 347
Discurso cometológico (Escobar), 356
Disertaciones sobre la historia de la República Mexicana (Alamán), 204*n.*
Divina comédia, A (Dante), 290, 505, 531
Divino Jasón, El (Calderón), 492
Divino Orfeo, El (Calderón), 492
Dodds, E.R., 403*n.*, 406, 504
Don Carlos de Sigüenza y Góngora... (Leonard), 70*n.*, 356*n.*
Donne, John, 80, 83, 112, 301, 505, 518, 519, 544
Dorotea, La (Lope de Vega), 237
Dramáticos posteriores a Lope de Vega (Mesonero Romanos), 463
Duarte, Manuel, 69, 487
Du Bartas, Guillaume, 378
Duchamp, Marcel, 212, 335, 521
Dumézil, Georges, 229*n.*
Duns Escoto, Juan, 345
Durán, Manuel, 476*n.*
Durero, Alberto, 309, 372, 537, 538

Eco, 492, 493, 495, 497
Economía y sociedad (Weber), 40*n.*
Eco y Narciso (Calderón), 492, 493
Eguiara y Eguren, Juan José, 356*n.*, 585
Elias, Norbert, 49, 52, 53*n.*, 268
Eliot, T.S., 83, 84, 418, 492, 652

Elliott, J.H., 256, 257
Eloísa, 382
"*El sueño* de sor Juana. Alegoría y modelo del mundo" (Buxó), 515*n*.
Éléments de théologie (Proclo), 287*n*.
Emblemata (Alciato), 350, 515*n*.
Empédocles, 504
Emperor of China, self portrait of K'an-shi (Spense), 64*n*.
Enciclopedia, La (D'Alembert e Diderot), 34
Encina, Juan del, 341, 419
Enéias, 219, 224, 386
English american. A new survey of the West Indies, The (Gage), 174*n*.
Enoque, 490
Enrique II, 208
Enríquez de Rivera, Payo, 43, 192, 193, 194, 199, 200, 201, 214, 217, 226, 265, 371, 414, 551, 555, 670, 671, 677
Ensor, James, 211
Entre bobos anda el juego (Rojas), 458
Éolo, 474
Épafo, 553
Epicuro, 348
Epimênides, 347
Episcopado mexicano, El (Sosa), 561*n*.
Epicteto, 347
Erasmo de Rotterdam, 52, 348, 353
Eritréia, 73
Eros, 292, 293
Escaray, Antonio de, 599, 615, 622, 645
Escobar Salmerón y Castro, José de, 356
Escritores y poetas de España (Vossler), 507*n*.
Escrivá, o Comendador, 403, 419
Escudo de armas de México (Cabrera y Quintero), 631*n*.
"Espejo del demonio, El" (Tait), 237*n*.
Espinosa Medrano, *El lunarejo*, Juan de, 433
Espinosa Mireles, Gustavo, 322
Ésquilo, 343
"Espíritu varonil de sor Juana, El" (Urzaiz), 99*n*.
Essais (Montaigne), 348
Estácio, Públio Papínio, 343
Estrada de Medinilla, María, 74
Estudios sobre el barroco (Hatzfeld), 81*n*.
Etiemble, Réne, 64*n*.
Etimologias (São Isidro), 344
Études sur le songe de Scipion (Boyancé), 507*n*.
Eunóia (Enoia), 240, 241, 577
Eurípides, 343
Eusébio de Cesárea, 344
Eva, 104, 486
Evangelhos, Os, 60, 63, 69, 448, 492, 512, 547
"Explicación del auto sacramental" (Bataillon), 476*n*.
Exposición astronómica del cometa (Kino), 356, 357

Fábula de Faetón (Villamediana), 535
Fábula de Faetonte (Aldana), 535
Faetonte, 129, 130, 168, 368, 515, 527, 530, 534, 535, 536, 662
Familia de sor Juana, La (Ramírez España), 96*n*.
Fantasmi di Eros, I (Agamben), 537*n*.

Fedra, 465
Feijoo, Benito Jerónimo, 354
Felipe II, 236, 325*n.*, 365
Felipe III, 325*n.*
Felipe IV, 37, 136, 137, 141, 147, 200, 255, 414
Felipe V (duque de Anjou), 198, 215, 469
Fénix del Occidente, El (Sigüenza), 69
Fernández del Castillo, Francisco, 175, 465*n.*
Fernández de Santa Cruz, Manuel, 96, 107, 158, 191, 192, 199, 346, 371, 437, 550, 551, 553, 555, 556, 563, 564, 566, 568, 580, 581, 586, 588, 592, 605, 606, 612, 616, 617, 625, 629, 633, 638, 639, 670
Fernández McGregor, Genaro, 97
Fernando de España, o *Cardeal Infante*, 208
Fernando VII, 647
Festugière, A.J., 232, 233, 490, 494, 504, 510, 513
Ficino, Marsilio, 65, 145, 232, 238, 244, 290, 291, 294, 297, 340, 348, 405, 449*n.*, 450, 451, 491, 493, 494, 520, 524, 537
Figueroa, Francisco de, 340
Filão, 510
Filosofía secreta (Pérez de Moya), 224, 350
Fineza mayor, La (Palavicino), 565
Flaubert, Gustave, 271
Flora, 470, 473, 474
Flora, Joaquín de, 63, 113
Flores Aguirre, Jesús, 322
Florescano, Enrique, 37
Fludd, Robert, 234, 235, 249, 349, 517*n.*
Forme et l'intelligible, La (Klein), 287*n.*, 520*n.*
Foundation of modern political thought, The (Skiner), 468*n.*
Fourier, Charles, 64, 185, 249
Franco Velázquez, Diego, 369
Freud, Sigmund, 18, 101, 119, 128, 271, 293, 297, 299, 516, 637

Gage, Tomás, 112, 174, 179
Galeno, Claudio, 286, 351, 518
Galileu Galilei, 347, 349, 351, 355, 522, 532
Gallego, Julián, 350
Gallegos Morell., A., 506*n.*
Galve, conde de (Gaspar de Sandoval Cerda Silva y Mendoza), 43, 362, 365, 366, 367, 368, 369, 464, 555*n.*, 562, 587, 600, 602, 603, 605, 606, 615, 645, 647
Galve, condessa de (María Elvira de Toledo), 327, 366, 470, 472, 603
Gálvez, José de, 44
Gaos, José, 514, 518, 528, 529
García, Demetrio, 123, 325
García, Genaro, 599*n.*
García, Jesus Tomás, 526*n.*
García Lorca, Federico, 321, 427
Garcilaso de la Vega, 77, 79, 340, 348, 384, 385, 433, 492, 506, 507
Garcilaso de la Vega, o Inca, 348
Garcilaso y sus comentaristas (Gallegos Marrell), 506*n.*
Garibay, Ángel María, 442
Gassendi, Pierre, 75, 181, 247, 351, 358
Gates, Eunice Joiner, 15, 501*n.*

Gatomaquia, La (Lope de Vega), 423*n.*
Gazeta de México, La, 191, 435, 436
Gemelli Carreri, Giovanni Francesco, 173, 176, 268, 617
Genealogía de los dioses (Boccaccio), 351
Gênesis, 330, 332, 333, 334, 520
Genio y figura de sor Juana Inés de la Cruz (Xirau), 529*n.*
Ghelderode, Michel de, 211
Gibbon, Edward, 578*n.*, 651
Gide, André, 153
Gil Polo, Gaspar, 341 419, 420, 493
Gil Sánchez, Isabel, 37
Giordano Bruno and the hermetic tradition (Yates), 65*n.*, 233*n.*, 449*n.*, 491*n.*
Giro del mondo (Gemelli), 173*n.*
Girón, Jacinto Lope, 367
Glorias de Querétaro (Sigüenza), 68
Gnose, La (Leisegang), 240*n.*
Gnostic religion, The (Jonas), 240*n.*
Gobernantes de México, Los (Rivera Cambas), 256*n.*
Godoy, Pedro de, 551
Godwin, Joscelyn, 331*n.*, 332, 334, 517*n.*
Gómez de Silva, Ruy, 365
Gonçalves Pinheiro, Luis, 90*n.*, 564*n.*
Góngora en la poesía novohispana (Buxó), 501*n.*
Góngora, Luis de, 17, 78, 79, 80, 81, 83, 85, 87, 88, 89, 91, 95, 226, 279, 281, 311, 312, 340, 378, 380, 394, 396, 411, 419, 428, 430, 431, 433, 434, 442, 459, 469, 500, 501, 502, 518, 531, 586, 593, 648, 652, 653, 654, 658, 659
González de Eslava, Hernán, 77, 430, 480
González Echevarría, Roberto, 476*n.*
González Obregón, Luis, 149, 318, 321, 322
González Sosa, Manuel, 105
González, Tirso, 551
Gorostiza, José, 427
Gouvela, marquês de, 555*n.*
Gracián Baltasar, 82, 84, 85, 316, 341, 342, 348, 383
Granada, frei Luis de, 166, 339, 344, 518
Grandeza mexicana (Balbuena), 78, 341, 467
Granet, Marcel, 263
Granja, conde de la, 341
Grande teatro do mundo, O (Calderón), 480, 498, 499
Grand théâtre du monde, Le (Alewyn), 208*n.*
Great chain of being, The (Lovejoy), 453*n.*, 524*n.*
Greeks and the irrational, The (Dodds), 504*n.*
Gregório XIV, 491
Gregorio Nacianceno, 344
Gregorio Niceno, 403*n.*
Gris, Juan, 658
Guadalupe, Virgem de, 56, 63, 68, 69, 88, 206, 650
Guarini, Giambattista, 82, 342
Guerra, frei García, 179, 216
Guerrero, José, 470
Guevara, Isabel de, 175, 182
Guevara, Juan de, 88, 175, 465
Guevara, Miguel de, 78

Guilherme de Aquitânia, 277, 292
Guillén, Jorge, 473
Guillén, Nicolás, 442
Guinizelli, Guido, 290, 292
Gutiérrez, Antonio, 356*n.*
Gutiérrez, Juan María, 379
Guzmán de Alfarache (Alemán), 341

Harpócrates, 228, 229, 230, 517
Hartz, Louis, 38*n.*
Harvey, William, 518
Hatzfeld, Helmut, 81
Hebreo, León (Judá Abarbanel), 238, 293, 348, 507
Hechos de los apóstoles, 240, 441
Hegel, G.W.F., 525*n.*, 659
Henríquez Ureña, Pedro, 98, 423*n.*, 431
Hera, 242
Heráclito, 347, 410
Heráclito defendido (Vieira), 555
Herbert, George, 80
Hércules, 127, 128, 225, 527, 543*n.*
"Heritage of Latin America, The" (Morse), 38*n.*
Hermafrodito, 302, 303
Hermenegildo, 482, 483, 484
Hermes, 303
Hermes Trismegisto, 64, 65, 221, 232, 235, 238, 241, 244, 249, 295, 332, 339, 349, 451, 490, 508, 511, 522
Heródoto, 232, 351
Herrera, Fernando de, 77, 79, 340, 505, 506, 507
Herrera, Juan de, 236, 237
Herrera y Reissig, Julio, 288
Hidalgo y Costilla, Miguel, 34, 602, 647
Hieroglyphica (Valeriano), 351
Hijos del limo, Los (Paz), 65*n.*
Hijo pródigo, El, 99*n.*
Hipatia (Hipácia) da Alexandria, 577
Hipócrates, 282, 351, 518
Hipólito, 240
Historia de España (Mariana), 482
Historia de la literatura española (Valbuena Prat), 418*n.*
Historia de la literatura hispanoamericana (Anderson Imbert), 464*n.*
Historia de la revolución de Nueva España (Mier), 35*n.*
Historia general de España (Lafuente), 255*n.*, 482*n.*
Hobbes, Thomas, 353, 467
Hölderlin, Friedrich, 126
Holofernes, 414
Hombres ilustres de México, 318
Homero, 227, 267, 343, 351, 523
Hope against hope (Mandelstam), 557
Horácio, 76, 123, 228, 342, 380
Hórus, 230
Hugo, Victor, 321
Huidobro, Vicente, 84
Huitzilopochtli, 70, 76, 219, 221, 489
Huizinga, Johan, 211
Hume, David, 35
Hurtado de Mendoza, Diego (o almirante), 202
Hurtado de Mendoza, Diego (o poeta e historiador), 340
Hypatia or New foes with old faces (Kingsley), 578*n.*

Ianté, 303
Ícaro, 391

Iconografía de sor Juana Inés de la Cruz (Abreu), 98, 379
Idea, a concept in art theory (Panofsky), 81*n.*
Ifigênia, 452
Ífis, 302, 303
Ignatius, his conclave (Donne), 505
Ilíada, A (Homero), 503, 574*n.*
Illustrium poetarum flores (de la Mirandola), 123
Imagen del mundo, La (Lewis), 284*n.*
Imagini de i dei de gli antichi, Le (Cartario), 246, 351
Imperial Spain (Elliott), 257*n.*
Índice de libros prohibidos, 18
Ingunda, 483
Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España (Rubio Mañé), 43*n.*, 160*n.*, 203*n.*, 213*n.*, 256*n.*, 366*n.*, 599*n.*
Io, 228, 242, 244, 245
Irineu, 240, 344
Iriarte, Hesiquio, 318
Ísis, 119, 228, 230, 232, 235, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 250, 251, 298, 299, 302, 303, 343, 351, 449, 450, 536, 594, 660
Islas, André, 106
Iter exstaticum (Kircher), 23, 451*n.*, 505, 507, 508*n.*
Itzcóatl, 64, 209

Jacó, 486, 520
Jadanov, Andrei Alejandrovich, 557
Jakobson, Roman, 328
James I da Inglaterra, 234
Jâmblico, 232, 349
Jano, 464
Jansênio (Cornélio), 548
Jarry, Alfred, 452
Jasão, 386
Jáuregui, Juan de, 83, 340, 342
Jefferson, Thomas, 35
Jeremias, 492
Jerusalém libertada (Tasso), 342
Jésuites en Chine, Les (Etiemble), 64*n.*
Jesus, 61, 148, 492, 493, 494, 522, 545, 615
João II de Portugal, 357
João IV de Portugal, 553
Jonas, Hans, 240*n.*
Jones, Iñigo, 212
Jonson, Ben, 212
Joyce, James, 113
Juan José da Áustria, 37, 137, 198, 255, 257
Juan Sáenz del Cauri (anagrama de Juana Inés de la Cruz), 361
Juana de Asbaje (Nervo), 13
Juárez, Benito, 31, 95
Juárez, Luis, 216
Judas, 545
Judith, 414
Júlia, 413, 586
Junco, Alfonso, 109, 548, 635
Jung, Carl Gustave, 101
Juno, 242, 264, 492
Júpiter, 127, 200, 207, 225, 230, 242, 264, 492, 518, 530, 574
Justine ou As desgraças da virtude (Sade), 180
Justino, o Mártir, 240
Juvenal, Decimus Junius, 123, 343

K'ang-hsi, 64
Kant, Emmanuel, 35, 533
Ketten, Juan Miguel van der, 250
Kepler, Johannes, 75, 235, 349, 351, 358, 505, 532

Kikaku, Enamoto, 416
Kingsley, Charles, 578*n.*
Kino, Eusebio Francisco, 112, 283*n.*, 355, 356, 357, 358, 360, 362, 371
Kircher, Atanasio, 75, 235, 236, 241, 245, 247, 248, 249, 330, 331, 332, 334, 343, 349, 351, 352, 354, 358, 450, 451, 452, 491, 493, 505, 507, 508, 509, 510, 511, 517, 520, 521, 522, 523, 527, 532, 574, 639
Klein, Robert, 287*n.*, 289, 520*n.*, 537*n.*
Klibansky, Raymond, 537*n.*
Kristeller, Paul Oskar, 291*n.*, 292

Labé, Louise, 233
Lactâncio, Firmiano, 65, 344, 490, 491
Lafaye, Jacques, 56, 60, 63, 221
Lafuente, Modesto, 255*n.*, 482*n.*, 483
Laguna, marquês de la, e conde de Paredes (Tomás Antonio de la Cerda), 43, 48, 69, 183, 202, 206, 213, 214, 215, 219, 221, 222, 224, 227, 230, 256, 258, 259, 265, 267, 268, 274, 277, 326, 356, 360, 361, 362, 363, 364, 366, 367, 425, 461, 470, 558, 587, 590, 607, 638, 640, 678
Lawrence, D.H., 113
Le Brun, Charles, 212
Leconte de Lisle, Charles, 578*n.*
Legaspi y Velasco, García de, 436
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 66, 247, 354
Leisegang, H.D., 240
Lênin, V.I., 634
León, frei Luis de, 329, 340, 502, 534, 559
León Marchante, Manuel de, 341, 428, 432, 439
Leonard, Irving A., 48, 70, 75, 89, 112, 179, 337, 338, 351, 352, 356*n.*, 359, 557, 559, 598*n.*
Leopoldo I da Alemanha, 137
Leovigildo, 482, 483, 484
L'Érotique des troubadours (Nelli), 276*n.*
L'Espagne de Charles Quint (Chaunu), 209
Lévi-Strauss, Claude, 574
Lewis, C.S., 283*n.*, 284*n.*, 532
Lezamis, José de, 552, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 564, 618, 619, 633
Libra astronómica y filosófica (Sigüenza), 352, 358
Libro de profesiones, 123, 184, 630
Licofron, 83
Licurgo, 282
Lida, Raimundo, 14, 333
Li Ki, Livro dos ritos, 263
Lin-Biao, 661
Lindo don Diego, El (Moreto), 458
Liríope, 492
Literatura europea y Edad Media latina (Curtius), 80*n.*
Lombardo, Pedro, 345
López de Ayala, Pero, 202
López Portillo, Margarita, 15
López Velarde, Ramón, 77, 400
Lorencillo, 256
Lovejoy, Arthur O., 453, 524, 533
Lucano, Marco Anneo, 123, 342
Lúcifer, 648
Lucrécia, 413, 586
Lucrécio, Tito Caro, 123, 343, 347

Lugones, Leopoldo, 434, 652
Luis XIV, 48, 257, 325, 366
Luís, o Santo da França, 201
Luisi, Luisa, 15
Luján, Micaela de, 384
Lutero, Martinho, 51

Macróbio, Teodósio, 228, 245, 287, 330, 343, 347, 503, 507, 507*n*., 511, 512, 524, 543*n*., 574
Magnes, sive de arte magnetica (Kircher), 575*n*.
Magneticum naturae regnum (Kircher), 575*n*.
Maldonado, Zapata, Catalina, 111*n*.
Malenkov, Giorgy, 557
Mallarmé, Stéphane, 83, 502, 537
Mancera, marquesa de (Leonor Carreto), 106, 135, 136, 137, 138, 139, 161, 162, 190, 193, 197, 200, 217, 270, 300, 355, 390, 414, 421, 608
Mancera, marquês de (Antonio Sebastián de Toledo), 43, 96, 97, 136, 137, 139, 148, 149, 161, 162, 190, 196, 197, 214, 217, 270, 365, 588, 594, 607, 615, 678
Mandelstam, Nadescha, 557
Manifiesto cristiano en favor de los cometas (De la Torre), 356
Manifiesto filosófico contra los cometas (Carlos Sigüenza y Góngora), 355
Mannerism (Sharman), 82*n*.
Manrique de Lara, Luisa (sóror Magdalena de Jesús), 214
Manrique de Lara, María Inés, 214
Manrique, Gómez, 202
Manrique, Jorge, 202
Maquiavel, Nicolau, 42, 353
Marcial, Caio Valério, 123, 342
Margarita da Áustria, 210
Margarita Ignacia, sóror, 89*n*., 564*n*.
María Luisa de Orleans, 263, 469, 471
Maria y Campos, Armando de, 469
Maria (Virgem), 439, 441, 444, 456, 486, 493, 495, 615, 627
Mariana da Áustria, 136, 137, 197, 214, 259, 327, 365, 469, 431, 469, 481, 588
Mariana de Neuburgo, 268, 587, 607
Mariana, Juan de, 351, 468, 482
Marino, Juan Bautista, 80, 112, 342
Marrou, H.T., 578*n*.
Marte, 264
Martín de la Plaza, Luis, 398
Martínez de Santolaya, Fernando, 109
Marvell, Andrew, 394, 518
Marx, Karl, 39, 40, 641, 643
Máscara del Imperio mexicano (Ramírez de Vargas), 88
Mata, Juan de, 107, 108, 117, 134, 135, 146, 161, 196
Maura, Gabriel Gamazo, duque de, 137*n*., 141, 142, 198*n*., 255*n*., 297, 365*n*.
Maximiliano I, 210
Maximiliano de Habsburgo, 68
Maynard, François, 400
Maza, Francisco de la, 98*n*., 182, 184, 187*n*., 217, 250, 318, 319, 320, 321, 339, 360, 584, 605*n*.
Médicis, família, 145

Medinaceli, duque de (Juan Tomás de la Cerda), 37, 98, 201, 213, 214, 230, 255, 257, 273*n.*, 274, 357, 362, 365, 587, 590
Medina de las Torres, duque de, 257
Melo, Francisço Manuel de, 342
Melopeo y maestro, El (Cerone), 183, 325
Memorias (Villars), 257
Méndez Plancarte, Alfonso, 14, 78, 79, 86*n.*, 96, 97, 98, 103, 109, 155, 156, 163, 193, 195, 201, 215, 258, 259, 266, 267*n.*, 269, 271, 280, 283, 296, 301, 302, 305, 308, 311, 315, 318, 319, 325, 327, 339, 341, 345, 357, 360, 367, 379, 380, 381, 388, 391, 394, 412, 419, 421, 423*n.*, 425, 428, 430, 432, 434, 439, 448*n.*, 465, 472*n.*, 480, 481*n.*, 483, 484, 494, 501*n.*, 502, 514, 518, 522, 524, 635, 671, 672
Menéndez Pelayo, Marcelino, 78, 150, 250, 260, 325, 379, 380, 385, 402, 403, 431, 465
Meneses, Sebastião César de, 566
Mendoza, Ana de (Princesa de Éboli), 365
Mera, Juan León, 378
Mercúrio, 264, 590
Mercúrio Trismegisto, *ver* Hermes Trismesgisto
Merlo, Juan Carlos, 190*n.*, 377, 381, 507*n.*
Mersenne, Marin, 235, 521
Mesonero Romanos, Ramón de, 463
Metamorfoses, As (Ovídio), 232, 302, 303, 492
Métrica española (Navarro Tomás), 341*n.*, 428*n.*
México a través de los siglos (Riva Palacio), 256*n.*
México viejo, 1521-1821 (González Obregón), 321

Michelângelo Buonarroti, 294, 321
Mier, frei Servando Teresa de, 35, 63
Milton, John, 354
Miníades, 517
Minerva, 200, 225, 239, 590
Minos, 465, 468
Minotauro, 465
Mira de Amescua, Antonio, 181, 477, 478, 648
Miranda, Juan de, 182, 247, 320, 321, 322, 323, 324, 338, 339, 343, 345, 347, 371, 372, 518, 590
Mirandola, Octaviano de la, 123, 325, 338
Miroir, essai sur une légende scientifique, Le (Baltrusaitis), 521*n.*
Mistral, Gabriela, 15
Moctezuma Ilhuicamina, 70, 219
Moctezuma Xocoyotzin, 27, 70, 211
Moir, Duncan, 458, 459
Moisés, 65, 219, 232, 244
Moldenhahuer, Gerardo, 507*n.*
Molière (Juan Bautista Poquelin), 212
Molina, Luis de, 346, 467, 548
Molinari, Ricardo, 427
Momigliano, Arnoldo, 578*n.*
Monclova, conde de (Melchor Portocarrero y Lasso de la Vega), 365, 464
Monarquía española (Rivarola), 215
Monarquía indiana (Torquemada), 489

Monet, Claude, 643
Montaigne, Michel Eyquem, senhor de, 347, 353
Montemayor, Jorge de, 341
Monterde, Francisco, 461, 462
Montesinos, José F., 316*n.*
Montfort, Simón de, 143
Moreto y Cabaña, Agustín, 340, 458, 460, 465, 469
Morley, Samuel, 331*n.*
Morse, Richard M., 38, 41, 51*n.*, 54
Moya de Contreras, Pedro, 44, 493
Mozart, W. Amadeus, 246
Muerte sin fin (Gorostiza), 531
"Mundo en el sueño, El" (Vossler), 507*n.*
Mundus subterraneus (Kircher), 575*n.*
Muriel, Josefina, 176, 177, 178, 182*n.*
"Musique en Espagne (siècle XVII), La" (Subira), 326*n.*
Musurgia universalis (Kircher), 330, 331, 334, 517*n.*
Mythologiae (Conti), 351
Nabucodonosor, 526
Narciso, 373, 492, 493, 494, 495, 496, 497
Napoleão, 35
Navarro, Tomás, 341*n.*, 380, 427, 428*n.*, 434, 652
Navarro y Calvo, Francisco, 507*n.*
Navarro, Vélez, Juan de, 591
Nebrija, Antonio de, 53, 341
Nelli, René, 276*n.*, 277, 278
Netuno, 220, 222, 223, 224, 225, 228, 230, 239, 242, 244, 246, 251, 352, 464, 487
Neruda, Pablo, 469
Nerval, Gérard de, 65
Nervo, Amado, 13, 318, 425
Nevares, Marta de, 195
Newton, Isaac, 354, 521
Nezahualcóyotl, 76, 342*n.*
Nicéforo Calixto, 449*n.*
Nictímene, 517
Niebla, conde de, 281
Nietzsche, Friedrich, 181
Nithard, Juan Everardo, 37, 137
Nock, A.D., 233*n.*, 494*n.*
Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica (Quevedo), 348
Nova de universis philosophia (Patrizi), 491
Novedades, 469*n.*
"Nuevos datos para la biografía de sor Juana" (Schons), 337*n.*, 369*n.*, 630*n.*
Numênio, 403
Núñez de Miranda, Antonio, 15, 97, 112, 130, 149, 158, 161, 162, 163, 165, 167, 175, 193, 346, 371, 383, 402, 552, 559, 562, 564, 568, 571, 575, 576, 583, 584, 585, 586, 588, 592, 606, 607, 608, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 627, 628, 630, 631, 633, 638, 639, 667, 668, 669, 670, 671, 672
Núñez y Domínguez, José de J., 215

Obeliscus aegyptiacus (Kircher), 517*n.*
Obras (Salazar y Torres), 432
Obras escogidas (Toussaint), 379
Obras selectas de la célebre monja de México (Mera), 378
"Observaciones sobre la obra de sor

Juana Inés de la Cruz" (Cossío), 419*n.*, 431, 432
Octava maravilla, La (Ribera), 88
Odisséia (Homero), 503
Oedipus aegyptiacus (Kircher), 235, 236, 247, 331, 450, 511, 517*n.*
Oeuvres poétiques (Tyard), 295
Officina (Textor), 351
O'Gorman, Edmundo, 30
Oliva, Juan Paulo, 558
Olivas, Martín de, 134
Olivares, Gaspar de Guzmán, conde-duque de, 43, 257
Onfália, 543*n.*
Opis, 227, 242
Oración fúnebre (Carlos Sigüenza y Góngora), 95
Orestes, 578*n.*
Orfeu, 490
Orizaba, conde de, 175
Orlando furioso (Ariosto), 342, 440
Oropesa, conde de (Manuel Joaquín Álvarez de Toledo y Portugal), 37
Ortega Medina, Juan Antonio, 98*n.*
Ortega y Gasset, José, 310, 354, 644
Orve y Arbieto, Juan de, 95, 104, 377, 589, 590, 592, 593
Osíris, 119, 232, 239, 244, 448, 451
Ovídio, 73, 100, 123, 194, 225, 227, 242, 245, 302, 303, 342, 351, 492, 493, 496
Oviedo, Juan de, 149, 158, 161, 162, 163, 175, 190, 193, 199, 371, 552, 557, 564, 584, 608, 611, 612, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 623, 625, 627, 628, 633, 634, 669, 670
Pacheco de Narváez, Luis, 441
Pagan and christian in an age of anxiety (Dodds), 403*n.*
Palacio Nacional de México, El (Valle-Arizpe), 179*n.*
Palafox y Mendoza, Juan de, 44, 86, 552, 566
Palavicino, Francisco Xavier, 90, 565
Palés Matos, Luis, 442
Palladas da Alexandria, 578*n.*
Pan, 474
Panegírico de la paciencia (Sandoval y Zapata), 87
Panofsky, Erwin, 80, 537
Papel de poesía, 322
Paravicino y Arteaga, Hortensio Félix, 544
Paredes, condessa de e marquesa de la Laguna (María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga), 96, 139, 145, 183, 201, 214, 230, 265, 266, 267, 270, 271, 273, 274, 275, 277, 279, 281, 282, 294, 295, 296, 298, 300, 302, 305, 307, 308, 310, 311, 313, 315, 316, 318, 319, 323, 324, 355, 357, 363, 370, 378, 385, 390, 412, 415, 431, 461, 469, 472, 481, 547, 562, 584, 587, 588, 590, 591, 592, 593, 607, 610, 625, 637, 639, 653, 654, 658, 670, 671, 677
Paredes, José de, 111
Parmênides, 347
Pascal, Blas, 102, 159, 346, 533, 534, 536, 548, 623
Pastor Fido (Guarini), 347
Pastrana, duque de (príncipe de Éboli), 365

Patrizi, Francesco, 491, 520
Pausanias, 223, 225
Péguy, Charles, 578*n.*
Pelágio, 346, 548
Pellegrini, Matteo, 84
Pellicer de Ossau, José de, 340
Penélope, 297
Pepys, Samuel, 331
Peras del olmo, Las (Paz), 99*n.*, 479*n.*
Pereda, Antonio, 412
Peregrinación de Filotea al Santo templo y monte de la Cruz (Palafox), 566
Pérez Caro, Ignacio, 366
Pérez de Guzmán, Fernán, 202
Perez de Montalbán, Juan, 559
Pérez de Montoro, José, 341, 386, 428, 592
Pérez de Soto, Melchor, 337
Pérsio, Flaco Aulo, 123, 343
Petición de Antonia e Inés Ruiz, primas hermanas de sor Juana... (Cervantes, E.), 111*n.*
Petrarca, Francisco, 139, 144, 156, 290, 292, 293, 314, 317, 342
Pfandl, Ludwig, 16, 99, 100, 101, 102, 181, 271, 380, 381, 636, 637, 638
Philosophy of Marsilio Ficino, The (Kristeller), 291*n.*
Phonurgia nova (Kircher), 331*n.*
Picasso, Pablo, 658
Pico de la Mirandola, Giovanni, 65, 123, 232, 235, 238, 244, 245, 358, 491
Picón-Salas, Mariano, 359
Pilatos, Pôncio, 414
Pimandro, 232, 236, 238, 494*n.*, 511, 513
Pinturicchio (Bernardo di Betto), 244
Píramo, 311, 413
Pirandello, Luigi, 462
Pitágoras, 330, 347, 504
Platão, 64, 65, 66, 143, 144, 232, 233, 287, 290, 291, 293, 299, 328, 347, 378, 490, 503, 522, 524, 526, 533, 641, 643
Plauto, 123
Plínio, o Jovem, 343
Plínio, o Velho, 227, 343, 351
Plotino, 232, 287, 347, 403, 406, 524, 546
Plutarco, 232, 271, 347, 351
Plutão, 517
Poemas inéditos, desconocidos y muy raros (Toussaint), 379
Poesías líricas de Lope de Vega I (Montesinos), 316*n.*
Poésie savante: "El sueño", *deuxième leçon, La* (Ricard), 507*n.*
Poetas novohispanos (Méndez Plancarte), 78, 86*n.*, 429*n.*, 465*n.*
Poètes du XVI^e siècle (Schmidt), 295*n.*
Poétesse mexicaine du XVII siècle, Une (Ricard), 507*n.*
Poitiers, Diana de, 233, 295
Polifemo, 130, 230, 438
Polímnia, 409
Política indiana (Solórzano Pereira), 60
Pollin, Alice M., 328*n.*, 333
Polo de Medina, Salvador Jacinto, 195, 312, 340, 422
Pomona, 470, 473
Pompeu, 413
Pope, Alexander, 267, 288, 525
Popper, Karl Raimond, 353

Pórcia, 413, 586
Porfírio, 287, 546
Posêidon, 239
Pound, Ezra, 83, 492
Primavera indiana (Sigüenza), 68
"Primer retrato de sor Juana" (De la Maza), 318*n.*
Príncipe, O (Maquiavel), 42
Proclo, 287, 525*n.*, 574*n.*
Prodromus coptus (Kircher), 235
Prometeu, 232
Propércio, 123, 143, 144, 292, 343
Proust, Marcel, 113, 391
Psiquis y Cupido (Calderón), 492
Ptolomeu, Cláudio, 350, 532, 577*n.*
Ptolomeu, Filadelfo, 448, 521
Ptolomeu, Sóter, 239, 448
Puccini, Dario, 102, 156, 541*n.*, 554, 556, 563
Puente, Luis de la, 344, 345
Putifar, 485

Quesada, Bartolomé de, 436
Quête d'Isis, La (Baltrusaitis), 231*n.*, 449*n.*
Quetzalcóatl et Guadalupe (Lafaye), 56*n.*, 63*n.*
Quevedo, Francisco de, 79, 80, 86, 112, 166, 195, 260, 279, 316, 321, 339, 340, 342, 348, 382, 396, 398, 399, 409, 420, 422, 423*n.*, 430, 433, 434, 493, 502, 505, 518, 653, 655, 656, 657
Quixote de la Mancha, Don (Cervantes), 16, 341
Quitiliano, Marco Fábio, 343

Racan (Honorat de Bueil), marquês de, 400
Racine, Jean, 81, 101, 212, 354
Ramírez, Beatriz, 103, 136
Ramírez de Santillana, Isabel, 103, 107, 108, 109, 110, 111, 117, 122, 133, 136, 160, 174, 175
Ramírez de Santillana, Pedro, 107, 111, 122, 123, 133, 134, 136, 175, 299
Ramírez de Vargas, Alonso, 88, 341, 430, 480
Ramírez de Villena, Felipe ('Espanha'), 369
Ramírez España, Guillermo, 96, 100, 103, 108, 109, 110*n.*, 136
Ramírez, Josefa, 107, 109, 110, 111, 112, 134, 159
Ramírez, Maria, 107, 109, 110, 111, 133, 134, 159
Ramírez, Miguel, 103
Rangel Frías, Raul, 667
Rea, 242
Rea, Domingo de la, 369, 634
Recaredo, 484
Regards sur le monde actuel (Valéry), 48
Reglas y constituciones que por autoridad apostólica..., 184
Reilly, Conor P., 235*n.*, 331*n.*, 334, 450*n.*
"Relación del tumulto acaecido en México el año de 1692" (Genaro García ed.), 599*n.*
Religion romaine archaïque, La (Dumézil), 229*n.*
Religions orientales dans le paganisme romain, Les (Cumont), 239*n.*
"Reminiscences of Góngora in the works of sor Juana" (Gates), 501*n.*
Renacimiento, El, 321

Rendón, Beatriz, 107
República, A (Platão), 507, 526*n.*
Révélation d'Hermes Trismégiste, La (Festugière), 233*n.*, 490*n.*, 510*n.*
Reverdy, Pierre, 84
Reyes, Alfonso, 410, 502
Ribera, Anastasio Pantaleón de, 195, 340, 430
Ribera, Diego de la, 88, 106, 147, 341, 432
Ricard, Robert, 60, 90*n.*, 105, 158, 507, 513, 514, 522, 529, 541*n.*, 542
Ricci, Matteo (Li Ma-tou), 66
Rig Veda, 101
Rimas (Lope de Vega), 384
Rioja, Francisco de, 340
Riva Palacio, Vicente, 127*n.*, 256*n.*
Rivarola y Pineda, Juan Félix Francisco, 215
Rivera Cambas, Manuel, 256*n.*
Rivera, Diego, 211
Rivers, Elías L., 381
Rivers, Georgina Sabat de, 15, 381, 506
Robespierre, Maximilien de, 35
Robin, León, 526*n.*
Robles, Antonio de, 114, 158, 180, 196, 197, 362, 556, 561, 602, 617
Rohde, Erwin, 144, 504
Rojas, Fernando de, 340, 394, 458, 460
Rojas Garcidueñas, José, 429*n.*, 480*n.*
Romancero, 340, 419
Romero de Terreros, Manuel, 215
Ronsard, Pierre de, 233, 295, 354
Rosicrucian enlightenment, The (Yates), 65*n.*
Rousseau, J. J., 467
Rozas, Juan Manuel, 535*n.*
Rubens, Paul, 208, 212
Rubio Mañé, Ignacio, 43, 44, 160, 203, 205*n.*, 213*n.*, 215, 256*n.*, 365*n.*, 366*n.*, 599*n.*, 603*n.*, 604*n.*
Rufino, 449*n.*
Ruiz de Alarcón, Juan, 74, 79, 340, 394, 419
Ruiz Lozano, Antonia, 111*n.*, 117*n.*, 159, 188
Ruiz Lozano, Diego, 103, 107, 109, 111, 117, 118, 120, 121, 123, 124, 134, 136, 159, 174
Ruiz Lozano, Diego, o Jovem, 107, 111, 117, 137
Ruiz Lozano, Inés, 107, 111*n.*, 159, 188, 192, 551
Ruiz Naufal, Víctor M., 631*n.*

Saavedra Fajardo, Diego de, 515*n.*
Safo, 378, 641
Sahagún, Bernardino de, 60, 63, 68, 487
Sainetes de sor Juana (Monterde), 462*n.*
Saint-Simon, Luis de Rouvroy, duque de, 216
Salayzes, Felipe de, 361
Salazar y Torres, Agustín de, 86, 87, 311, 341, 429, 432, 446, 462, 463, 480
Salceda, Alberto G., 97, 103, 104*n.*, 140, 151, 216, 330, 379, 461, 626*n.*, 635
Sálmacis, 302
Santo Agostinho, 73, 128, 228, 293, 344, 468, 491, 544, 548, 618, 627, 679, 680

Santo Antônio, 344, 449, 680
Santo Ambrósio, 679
São Bernardo, 482, 542
São Boaventura, 344
São Cirilo, 578*n.*
Sánchez, Miguel, 69
Sandoval, Gaspar de, 327
Sandoval y Zapata, Luis de, 68, 81, 86, 87
São Francisco de Sales, 566, 618
São Gregório Niceno, 403*n.*
São Hermenegildo, 482
Santo Inácio, 627
São Jerônimo, 344, 569, 590, 679, 683
São Jorge, 477
São José, 181, 485, 486, 627
San José, Isabel María de, 109, 110, 155, 157, 175, 188, 369, 634, 661
San José, Juana de, 188
San Luis Gonzaga, 201
São João, 541
São João Crisóstomo, 545
São Isidoro, 344
São Marcos, 63
São Mateus, 492
Sannazzaro, Jacobo, 77, 342, 348
São Paulo, 61, 347, 497, 549, 578, 648
São Pedro, 428, 432, 440, 446, 627
San Pedro, Diego de, 419
Santa Catarina, 73, 446, 448, 451, 452, 454, 593, 594, 595, 597, 609, 625, 627, 638, 660
Santa Clara, Antonia de, 180
Santa Gertrudes, 679
Santa Paula, 679
Santa Rosa, 627
Santa Teresa, 115, 297, 344, 403, 428, 549, 649
Santa Úrsula, 557
Santiago, conde de, 196
Santillana, Gabriel de, 88, 430, 431, 432
Santillana, marquês de (Iñigo López de Mendoza), 202
Santo Tomás, apóstolo, 60, 69, 220, 487
Santo Tomás de Aquino, 288, 344, 345, 472*n.*, 492, 525, 544, 573
Sarmiento, Martín, 354
Sartre, Jean-Paul, 271
Satanás, 482, 493
Saturnais (Macróbio), 543*n.*
Saturn and Melancholy (Klibansky, Panofsky e Saxe), 537
Saturne: croyances et symbol (Klein), 537*n.*
Saturno, 230, 242, 264, 290
Saxe, Fritz, 537
Scève, Maurice, 233, 295
Schelling, Federico Guillermo, 659
Schmidt, Albert-Marie, 295*n.*
Schons, Dorothy, 15, 95*n.*, 98, 102, 104, 105, 109*n.*, 113, 136, 157*n.*, 184, 268, 337, 369, 380, 548, 560, 565, 630, 633, 660
Schopenhauer, Arthur, 572
Schott, Gaspar, 451*n.*, 508*n.*, 509, 510
Schultz, Frida, 15
Segel, Harold B., 82
Segunda celestina, La (Vera Tassi), 462, 463
Segura, Francisco de, 367
Segura, Francisco Ildefonso de, 565
Seis calas en la expresión literaria española (Alonso), 474*n.*

Semblanza de sor Juana (Abreu), 99*n.*
Sêneca, 123, 342, 343, 347, 348
Sentís de Chavarría, Juan, 160
Serápis, 239, 244, 449, 450
Sermones varios (Vieira), 554*n.*
Serrano de Pereda, Manuel, 565
Seth, 243
Seven deadly sins, The (Bloomfield), 233*n.*
Sévigné, María de Rabutin Chantal, marquesa de, 216
Séville et l'Atlantique (Chaunu), 37
Sexto Empírico, 347
Shakespeare, William, 233, 317, 354
Sharman, John, 82*n.*
Shiva, 451
Sidney, Philip, 233, 237
Sigalião, 228
Siglo de Oro en las selvas de Erífile (Balbuena), 78, 341
Siglos de oro: en teatro 1492-1700 (Wilson y Moir), 458*n.*
Sigüenza y Góngora, Carlos, 61, 68, 69, 70, 75, 87, 95, 180, 181, 183, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 235, 239, 246, 247, 248, 250, 258, 265, 337, 341, 346, 349, 351, 352, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 366, 380, 487, 492, 560, 561, 589, 598, 600, 601, 604, 632, 645, 648
Sílio Itálico, 343
Silva y Mendoza, Gregorio María de (duque do Infantado), 603*n.*
Simão, o Mago, 240, 577
Sinésio de Cirene, 578*n.*
Siringe, 474
Sísifo, 194
"Situación económica y social hasta 1750" (Florescano y Gil), 37*n.*
Skinner, Quentin, 468*n.*
Soares, Antonio, 558
Société de Cour, La (Elias), 49*n.*
Sócrates, 679
Sócrates, o Escolástico, 449*n.*
Sofía, 241
Sófocles, 343
Soledades (Góngora), 78, 500, 501, 531
Solórzano Pereira, Juan de, 60
Some bibliographical notes on sor Juana Inés de la Cruz (Schons), 98
"Some obscure points in the life of sor Juana Inés de la Cruz" (Schons), 95*n.*, 114*n.*, 157*n.*
Somnium (Kepler), 505
Sor Juana ante la historia (De la Maza), 585*n.*, 605*n.*
"Sor Juana, ciencia y poesía" (Carilla), 501*n.*
Sor Juana Inés de la Cruz, Bibliografía y biblioteca (Abreu), 99, 123*n.*, 325, 338*n.*, 379
Sor Juana Inés de la Cruz, la Decima Musa de México (Pfandl), 98*n.*
Sor Juana Inés de la Cruz. Obras escogidas (Merlo), 190*n.*, 377*n.*
Sor Juana Inés de la Cruz, studio d'una personalitá del barocco messicano (Puccini), 102*n.*, 541*n.*
"Sor Juana y don Carlos" (De la Maza), 360*n.*
Sor Juana y el regateo de Abraham (Lida), 333*n.*
Sosa, Francisco, 561
Sosa, Lope de, 419
Sóstrato, 521
Soto de Rojas, Pedro, 340

Sources occultes du Romantisme, Les (Viate), 249*n.*
Sozemene, 449*n.*
Spaccio della bestia trionfante (Bruno), 233, 246
Spense, Jonathan, D., 64*n.*
Spenser, Edmund, 237
Spinoza, Baruch, 354
Spiritual and demonic magic (Walker), 287*n.*
Sponde, Jean d', 80
Stahl, William H., 503*n.*, 507*n.*
Stanze, la parola e il fantasma nella cultura occidentale (Agamben), 286*n.*
Stevens, Wallace, 84
Suárez, Catalina, 112
Suárez, Francisco, 54, 345, 348, 467
Subira, José, 326*n.*
'Sueño' de sor Juana Inés de la Cruz, El (Rivers), 506
"Sueño de un sueño, El" (Gaos), 518*n.*, 528
Sueño, El (Méndez Plancarte), 500
Sueños (Quevedo), 505
Suidas, 449*n.*
Supervivencia política novohispana, La (O'Gorman), 30*n.*
Sur, 14, 99*n.*

Tácito, 343
Tait, Hugh, 237*n.*
Tansillo, Luigi, 342
Tapia Méndez, Aureliano, 667, 668, 670, 671
Tântalo, 194
Tarquino, 413
Tasso, Torcuato, 77, 82, 341, 342
Taylor, René, 236
Teatro de evangelización en Nueva España (Arróniz), 429*n.*
Teatro de los dioses de la gentilidad (Vitoria), 127*n.*, 223, 228, 238, 350
"Teatro de sor Juana Inés de la Cruz en Manila, en 1709" (De Maria y Campos), 469*n.*
Teatro de virtudes políticas (Sigüenza), 70, 216, 218, 219, 220, 360
Teatro en Nueva España en el siglo XVI, El (Rojas Garcidueñas), 429*n.*, 480*n.*
Tenth muse lately sprung up (Bradstreet), 378
Teodidacto, 509, 510, 511
Teodósio, 448
Teófilo, 448
Teon, 577*n.*
Terrazas, Francisco de, 77, 79, 81, 92
Tertuliano, Quinto Septimio Florete, 240
Teseu, 386, 465, 467, 468
Testamento de sor Juana Inés de la Cruz, El (Cervantes, E.), 96*n.* 109*n.*
Textor, Ravisio, 128*n.*, 227, 238, 351
Theatre of the world (Yates), 237*n.*
Thoth, 232, 235, 490
Tíbulo, Albio, 123, 343
Timeo (Platão), 233, 286, 287, 526*n.*
Timoneda, Juan de, 478
Tineo, Luis, 274
Tirano Banderas (Valle-Inclán), 211
Tiraquelio (André Tiraqueau), 243
Tiresias, 493

Tirso de Molina (Gabriel Téllez), 477, 648
Tisbe, 311, 413
Tízoc, 219
Tonantzin, 68
Torquemada, Juan de, 76, 351, 489
Torre, Martín de la, 356
Torres, frei Miguel de, 107, 157*n.*, 183, 551, 552, 553, 555, 557, 564, 582, 605*n.*, 618, 619, 633
Torres, José Diego, de, 107, 111
Torres, José Miguel de, 107, 108, 109, 111, 192, 551
Torres Naharro, Bartolomé, 419
Tours, Gregorio de, 483*n.*
Toussaint, Manuel, 13, 197*n.*, 216, 224, 250, 361, 379
"Toward an understanding of Cerone's 'El melopeo y maestro'" (Pollin), 328*n.*
Trabalhos de amor perdidos (Shakespeare), 233
Trabulse, Elías, 357*n.*
Trillo y Figueroa, Francisco de, 506
Triunfo parténico (Sigüenza), 358, 361, 430, 672
Trofeo de la justicia española (Sigüenza), 366, 367, 589
Trotski, L., 634, 661
Troubadours, The (Briffault), 276*n.*
Tyard, Pontus de, 233, 236, 295

Ulloque, Lope de, 109
Unamuno, Miguel de, 105, 410
Universal, El, 339*n.*
Urzaiz Rodríguez, E., 99*n.*

Valbuena Prat, Ángel, 344, 418*n.*
Valdés Leal, Juan de, 412
Valdés, Lucas de, 324, 590
Valdivielso, José de, 340, 428, 439, 478
Valenzuela, Fernando de, 37, 137, 196, 366
Valeriano, Pierio, 128, 227, 229, 245, 351, 493, 508
Valéry, Paul, 48, 100, 311, 328
Valle-Arizpe, Artemio de, 179
Valle-Inclán, Ramón del, 211
Valle, marqueses del, 603
Valle y Caviedes, Juan del, 341
Valois, família, 233, 294
Valor perseguido y la traición vengada, El (Pérez de Montalbán), 559
Vega, Lope de, 79, 86, 195, 237, 260, 279, 301, 312, 316, 326, 327, 339, 341, 363, 382, 384, 396, 410, 413, 420, 423*n.*, 428, 431, 433, 434, 459, 469, 477, 478, 483, 492, 493, 494, 496, 586, 648, 652, 653, 655, 656, 657
Vega y Vique, José de, 371
Velázquez de la Cadena, Diego, 470
Velázquez de la Cadena, Pedro, 160, 162, 175, 200, 269, 670, 680
Velázquez, Diego, 212, 462
Vênus, 154, 231, 245, 264, 470, 527
Vera Tassis, Juan de, 462, 463
Veragua, duque de (Pedro Nuño Colón de Portugal), 196, 198, 268, 414
Verdadero dios Pan, El (Calderón), 492
Vermeer, Jan, 643
Versions of Baroque (Warnke), 80*n.*
Vetancourt, Agustín de, 112
Viate, Auguste, 249*n.*

Vicente, Gil, 341, 478
"Vida conventual de sor Juana, La" (De la Maza), 184*n.*
Vida del venerable padre Pedro de Arellano y Sosa (Eguiara), 585*n.*
Vida ejemplar... del venerable padre Antonio Núñez de Miranda (Oviedo), 162*n.*
Vida e sonho (Calderón), 499, 505
Vida social de Nueva España, La (Romero de Terreros), 215
Vida y reinado de Carlos II (Duque de Maura), 137*n.*, 255*n.*
Vies et opinions des philosophes (Diógenes Laércio), 285*n.*
Vieira, Antonio, 140*n.*, 192, 342, 346, 405, 481, 482, 541, 542, 544, 545, 546, 547, 549, 550, 553, 554, 555, 556, 558, 563, 564, 565, 566, 567, 569, 579, 589, 592, 593, 606, 612, 622, 640, 661, 671
Vidara, Juan de, 483*n.*
Vigil, José María, 467
Villalpando, Cristóbal de, 323
Villamediana, conde de (Juan de Tassis y Peralta), 83, 129, 340, 535
Villars, marquês de, 257
Villaurrutia, Xavier, 13, 321, 379
Villegas, Esteban Manuel de, 340
Villena, Francisco de, 110, 111
Villena, José Felipe, 111
Virgílio Marón, Publio, 123, 194, 225, 341, 342
Vishinsky, Andrei, 628
Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro (Gallego), 350*n.*
Vita nova (Dante Alighieri), 288, 290
Vitoria, Baltasar de, 127, 223, 224, 225, 228, 229, 238, 240, 242, 245, 246, 303, 339, 341, 347, 350, 467
Vossler, Karl, 156, 258, 379, 381, 458, 465, 507, 508, 514, 517, 518, 520, 522, 531
Vulgata, 492

Waley, Arthur, 479
Walker, D.P., 64, 287*n.*
Wallace, Elizabeth, 15
Warnke, Frank, 80*n.*
Weber, Max, 40, 41, 42, 49, 268
Wilde, Oscar, 180
Wilson, E.M., 458*n.*
Wölfflin, Heinrich, 79, 83

Xenofonte, 504
Xirau, Ramón, 529

Yates, Frances, A., 65*n.*, 233, 235, 236, 237*n.*, 245, 449*n.*, 450*n.*, 491*n.*, 508
Yeats, S.B., 65

Zenão, 286
Zeus, 130
Zoroastro, 490